

Concours

AGREGATION EXTERNE

Section : ITALIEN

Session 2017

Rapport de jury présenté par Pierre GIRARD
Professeur des Universités
Université de Lyon
Université Jean Moulin Lyon 3

Président du jury

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

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

Concours du second degré – Rapport de jury
Session 2017

AGREGATION EXTERNE

Section ITALIEN

Rapport de jury présenté par Pierre GIRARD
Président du jury

COMPOSITION DU JURY

La composition du jury est accessible sur le site du ministère :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/>

- Pierre GIRARD, Professeur des Universités, Université Jean Moulin Lyon 3, *Président*
- Jean-Philippe BAREIL, Professeur des Universités, Université Lille 3, *Vice-Président*
- Estelle ZUNINO, Maître de Conférences, Université de Lorraine, *Secrétaire*

- Laurent BAGGIONI, Maître de Conférences, Université Jean Moulin Lyon 3
- Carmelina BOI, IA-IPR, Académie de Nancy-Metz
- Laurence BOULEGUE, Professeur des Universités, Université de Picardie Jules Verne
- Matteo RESIDORI, Maître de Conférences, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
- Giuseppe SANGIRARDI, Professeur des Universités, Université de Bourgogne
- Sylvie VIGLINO, Maître de Conférences, Université Jean Monnet Saint-Étienne

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

RAPPEL DES TEXTES DE LOI ET DES RÉGLEMENTS EN VIGUEUR

Conditions générales

Aucune condition d'âge n'est imposée.

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

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

Conditions spécifiques

Condition de titres ou diplômes

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

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

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

- de fonctionnaire titulaire dans un corps de personnels enseignants ou d'éducation classé dans la catégorie A,
- ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'éducation physique et sportive, des professeurs de lycée professionnel et des professeurs des écoles.

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

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

Inscriptions multiples

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

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

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

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

Textes de référence

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

Décret n°72-580 du 4 juillet 1972 modifié

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

Arrêté du 31 décembre 2009 modifié

Pages à consulter :

Descriptif des épreuves du Concours

[Épreuves des concours du second degré](#)

Conditions d'inscriptions aux autres concours

[Conditions d'inscriptions aux concours du second degré](#)

Calendrier des concours

Calendrier des concours du second degré (cf. Publinet)

L'AGREGATION D'ITALIEN

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

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

NOR: MENH0931284A

Version consolidée au 05 juillet 2015

Italien

A. - Epreuves écrites d'admissibilité

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

2° Epreuve de traduction :

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

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

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

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

B. - Epreuves orales d'admission

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les sujets sont disponibles sur le site du Ministère :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr>

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Sujet

Discutere il seguente commento :

« Malaparte rappresenta il disagio, inconsciamente avvertito dall'uomo moderno, come scissione tra razionalità scientifica e spinta vitale, tra tecnica e natura ».

(Anna Panicali, « Il dramma della modernità in Malaparte », in *Malaparte, scrittore d'Europa*, coordinazione di Gianni Grana, Prato, Marzorati Editore, 1991, p. 72).

Détail des notes obtenues (66 copies corrigées) :

0,25 (2 copies) ; 0,5 ; 1 (7) ; 2 (7) ; 3 ; 4 (7) ; 5 (4) ; 6 (7) ; 7 (8) ; 8 (8) ; 9 (4) ; 10 (3) ; 11 (5) ; 12 ; 13.

Moyenne de l'épreuve : 05, 77.

Comme il ressort des notes recensées ci-dessus, la composition en langue italienne a donné lieu à des résultats dans l'ensemble très moyens, voire médiocres. Sans négliger les (quelques) bonnes dissertations corrigées, nous nous

proposons de recenser les points problématiques, cela dans le but d'aider les futurs candidats à se préparer au mieux à cette épreuve.

Le sujet ne présentait pas de difficultés particulières pour qui avait sérieusement travaillé la 4^e question de littérature – notons à ce propos que les candidats semblaient, dans l'ensemble, s'être bien préparés. Les termes employés par Anna Panicali, même s'ils exigeaient, bien évidemment, d'être analysés ou précisés, étaient loin d'être incompréhensibles ; ils ouvraient en outre d'innombrables pistes de réflexion que les candidats pouvaient explorer à leur guise, à condition d'être convaincants et, surtout, méthodiques. C'est sur ce point particulier que les difficultés sont nombreuses.

Il est inutile de rappeler que toute dissertation implique au préalable un examen très attentif du sujet, que l'on doit en quelque sorte soumettre à une explication de texte avant d'en extraire les éléments qui constitueront la problématique. Point positif qui convient d'être relevé, un nombre très important de candidats s'est livré à une analyse attentive du sujet, soulignant avec raison le caractère polysémique des termes employés par la critique. Ainsi, on ne sait pas très bien si, dans la citation, « Malaparte » nous renvoie à l'homme ou à l'écrivain, ou aux deux à la fois, interrogation qui se renforce dans la suite de la phrase, avec le verbe « rappresenta » : doit-on comprendre que Malaparte (homme ou écrivain) est lui-même une sorte d'incarnation de ce malaise (ce qui nous renverrait à la biographie de l'auteur) ou s'agit-il plutôt d'une représentation de type littéraire, ce qui déplacerait davantage le curseur vers l'œuvre malapartienne en tant que telle. Cette dualité est du reste reprise, à la fin de la citation, par l'image de la scission, qui introduit l'idée d'une unité impossible entre tous les éléments constitutifs de l'homme ou de l'œuvre. S'appuyant sur la polysémie de tous les termes du sujet, certains candidats ont habilement évoqué le caractère problématique de l'œuvre malapartienne, un peu éclipsée par la figure parfois histrionique de son auteur, dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle échappe à toutes les approches ou tous les classements traditionnels.

Si le début de la citation était assez facile à comprendre, il n'en allait pas de même pour la suite de phrase, avec, notamment, les termes de *disagio* ou d'*uomo moderno*. Ce dernier terme appelait, si ce n'est une définition catégorique, du moins une forme de contextualisation ; certains candidats, avec courage, ont essayé d'en proposer une limite temporelle : pour les uns, la modernité remonte à la Renaissance ou à l'époque des Lumières, pour d'autres à la Révolution industrielle ou au cataclysme de la Première Guerre mondiale. Le jury a bien évidemment accepté tous les « ancrages » historiques possibles, à condition que les candidats en tirent toutes les conséquences sur un plan littéraire. Ainsi, pour donner un seul exemple, on ne peut considérer que la modernité corresponde à la laïcisation des mentalités qui s'engage au XVIII^e siècle sans s'interroger sur le nombre et le sens des images religieuses présentes dans l'œuvre de Malaparte.

Bien que le sujet ait, dans l'ensemble, été bien « disséqué » par les candidats, on ne peut pas dire que les problématiques dérivant de cette analyse aient été très convaincantes. C'est là une constatation commune à de nombreuses copies, qui s'en tiennent à des considérations pour le moins périphériques au sujet. Tel candidat se demande par exemple si « lo strappo tra tecnica e natura sarà ricucito », tel autre explique que rationalité technique et vitalisme constituent deux horizons culturels différents dans l'intuition inconsciente du malaise frappant la civilisation moderne. Remarquons à propos de ce second exemple que la problématique ainsi définie n'apporte pas grand-chose à ce que la citation exprime déjà et, surtout, que l'aspect littéraire du problème posé est totalement évacué, au profit de considérations d'ordre philosophique. Ceci nous amène du reste à tirer un autre enseignement des copies corrigées : si la notion de *disagio* appliquée à un auteur ayant connu les horreurs de la guerre pouvait à juste titre évoquer à certains candidats la nausée sartrienne et la philosophie existentialiste, c'est bien une composition littéraire qu'il s'agissait de rédiger, et non une dissertation philosophique. Pour dire les choses de manière un peu abrupte, les correcteurs ont eu beaucoup de mal, à la lecture de certaines copies, à comprendre que Malaparte a été un écrivain et, qui plus est, un écrivain qui a passablement bouleversé le



paysage littéraire italien de la première moitié du XX^e siècle.... Signalons à ce propos une tendance qui se dégage d'un nombre non négligeable de copies : la propension à convoquer, dès l'introduction, un nombre considérable d'écrivains, d'historiens ou de philosophes, sans qu'on saisisse très bien ce que leur présence apporte au débat. Tel candidat, dans les premières lignes de son introduction avait déjà « cité » Bergson, Hölderlin, Hobsbawm, Jünger alors qu'il n'en était pas encore arrivé à la citation à commenter.... Il est clair, en outre, que citer tous ces auteurs ne suffit pas à donner une profondeur philosophique au propos, surtout lorsque l'orthographe de leur nom s'avère défailante, comme cela fut souvent le cas pour Nietzsche....

Il semble en fait que le sujet proposé ait désarçonné de nombreux candidats, d'où l'autre tendance qui se dégage de la correction de l'épreuve : une volonté assez nette de fausser le sujet, d'en « gauchir » l'interprétation, de façon à en extraire une problématique puis un plan permettant de se rattacher, voire de s'agripper, à ce que les candidats connaissaient de l'œuvre. Cela explique le nombre important de copies dans lesquelles une réflexion sur la nature et l'animal, sur la guerre ou sur la rationalité constituait (suivant un ordre variable) les trois parties de la composition. Disons-le sans ambages : trop nombreuses ont été les copies se réduisant à un recyclage des cours suivis au cours de l'année de préparation ou à un étalage de connaissances déconnectées de la citation à commenter.

On l'aura compris, les faiblesses observées se situaient pour l'essentiel au niveau du plan. On pourrait à ce sujet répartir les copies corrigées en trois groupes :

- le premier rassemble les compositions construites sur la base d'une approche biographique du sujet, le plan suivi parcourant l'existence (et l'œuvre) de Malaparte de façon chronologique : la 1^{ère} partie est consacrée à *La rivolta dei santi maledetti*, la seconde à *Tecnica del colpo di Stato* et aux *Racconti*, la troisième au distique *Kaputt* et *La pelle* avec, en conclusion, une référence à *Maledetti toscani*, opus par



lequel Malaparte « bouclerait la boucle » et reviendrait à sa Toscane natale au terme d'un parcours circulaire. Notons que, dans cette tendance au « biographisme », nombreux ont été les candidats qui se sont demandés jusqu'à quel point était sincère l'engagement de Malaparte dans le fascisme ou dans le communisme. On conviendra que, posées en ces termes et sans référence précise au sujet, ces interrogations étaient sans grand intérêt.

- le second groupe est celui des compositions construites sur des plans de type chronologique, avec une première partie consacrée au contexte social et politique du début du siècle jusqu'au traumatisme de la grande guerre, une deuxième partie au fascisme et une troisième à la seconde guerre mondiale – chacune des trois parties se focalisant sur un ou deux textes précis, censés représenter les préoccupations de Malaparte au cours de la période concernée. Si on admet que le sujet à discuter posait entre autres le problème d'un cloisonnement temporel à l'intérieur de l'œuvre ou, corollairement, celui de constantes mettant en cause le principe d'une telle périodisation, un plan de ce type évacuait totalement cet aspect pourtant fondamental du problème.

- le troisième groupe est celui des « plans catalogue », à savoir les plans associant tel élément de la citation à un thème particulier ou à une grande notion – souvent à tonalité philosophique, comme on l'a déjà souligné. Ainsi, certains candidats ont successivement analysé l'opposition entre technique et rationalité (1^{ère} partie), le rapport à la nature (2^e partie) et la vision de l'humanité proposée par Malaparte (3^e partie). Des plans de ce type, outre qu'ils étaient propices à des développements souvent bien éloignés du sujet, laissaient dans l'ombre les problèmes littéraires que posent l'œuvre de Malaparte et son rapport particulier à l'écriture. Cette lacune a malheureusement constitué un point commun à bien des candidats.

Le principal reproche que l'on peut adresser aux candidats réside peut-être en fait dans leur tendance à prendre les termes du sujet « pour argent comptant » ou, pour dire les choses autrement, à ne pas l'aborder frontalement : considérant le titre de l'ouvrage dont la citation a été extraite, certains candidats n'ont eu de cesse

de démontrer en quoi Malaparte serait un antimoderne, faisant pour cela largement référence aux relations que notre écrivain a entretenues avec le groupe *Strapaese*. Outre le fait que ces rapports restent problématiques, notamment parce que ses nombreux séjours à l'étranger ont permis à l'auteur de côtoyer les tenants d'une modernité cosmopolite bien éloignée du provincialisme de *Strapaese*, le moins que l'on puisse dire est que des œuvres comme *Kaputt* et *La pelle* renouvellent singulièrement les canons de la littérature de guerre – un genre littéraire sans doute aussi vieux que la littérature elle-même – et que c'est bien dans la perspective d'une modernité littéraire capable d'associer notamment le journalisme à une pratique plus traditionnelle de l'écriture (songeons aux modèles littéraires cités par Malaparte, Marcel Proust en particulier) que cette évolution s'effectue. Il est par ailleurs question, dans la citation, d'« un disagio inconsciamente avvertito » ; quel que soit le sens que l'on donne à ce terme (le passage à la société industrielle, l'expérience traumatisante de la guerre moderne, etc.), on peut dire sans prendre beaucoup de risques que ce malaise, à la fois, n'a rien d'une nouveauté et qu'il est clairement ressenti par Malaparte et ses contemporains. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer le nombre des œuvres d'art nées de l'expérience de la Grande guerre, dans le domaine de la peinture (Mario Sironi, Fernand Léger, notamment) ou de la littérature (Louis Ferdinand Céline). Rappelons en outre, pour en revenir aux termes du sujet, que la conscience d'une « scissione tra razionalità scientifica e spinta vitale » est l'élément constitutif de la rupture opérée par les futuristes, dont le manifeste fondateur remonte à 1909. On peut donc en déduire que le problème n'est pas tant, pour Malaparte, de rendre évident un malaise qui, en réalité, l'est déjà depuis longtemps, que d'en tirer les conséquences sur un plan artistique, en permettant l'avènement d'une nouvelle littérature – voire d'une nouvelle esthétique – en conformité avec les temps nouveaux, consécutifs à la prise de conscience de ce traumatisme. À cet égard, il est pour le moins regrettable que deux textes aussi atypiques que *Kaputt* ou *La pelle* aient été catalogués par presque tous les candidats comme des romans, sans que le caractère opératoire de cette appellation n'ait jamais été examiné – et

encore moins remis en cause, alors que c'est sans doute dans ces deux œuvres que Malaparte s'applique le mieux à faire éclater les cadres de la littérature traditionnelle. Dans la même logique, on s'étonne que tel candidat puisse affirmer sans trop réfléchir à la portée de ses affirmations que Malaparte est un écrivain réaliste à partir de la seconde guerre mondiale, alors même que *Kaputt* et *La pelle* se détachent de manière singulière du réalisme en général et du néoréalisme en particulier, pourtant très en vogue au lendemain du second conflit. On ne peut en outre que déplorer le phénomène d'aplatissement auquel les textes sont soumis, des œuvres aussi différentes dans leur forme et dans leurs intentions que *La rivolta dei santi maledetti* et *Kaputt* étant mises sur le même plan et envisagées sans beaucoup de considérations pour leurs caractéristiques propres. La principale difficulté de l'œuvre de Malaparte réside justement dans son caractère *camaleontico*, que tous les candidats, ou presque, ont évoqué ; il ne s'agissait pas seulement d'y faire allusion, mais d'en tirer toutes les conséquences méthodologiques, car même s'il existe des points communs entre tous les textes qui composent l'œuvre malapartienne, chacun appelle des outils d'analyse qui lui sont propres...

Rappelons à ce sujet qu'il est indispensable, dans la dissertation, d'évoquer l'ensemble de l'œuvre : un candidat n'a en tout et pour tout cité que deux textes (dont le titre n'apparaît qu'à la 5^e page d'une copie qui en compte 8), chose dont les correcteurs n'ont pas manqué de tenir compte au moment de la notation. Il est vrai, à l'inverse, que certains candidats ont habilement su faire référence à la volonté malapartienne d'explorer tous les registres de la création artistique, y compris le cinéma, avec des développements intéressants.

Signalons pour finir que beaucoup d'idées intéressantes, exprimées de manière incidente par les candidats, méritaient d'être creusées ou auraient pu constituer une partie en tant que telle : cela vaut par exemple pour la notion de « *personaggio Malaparte* » qu'on a pu relever dans bien des copies. Cette formulation pose bien des problèmes, qu'il convenait sans doute d'examiner : fait-elle référence à la façon dont Malaparte intervient dans son œuvre, en tant que personnage ou que

narrateur ? À la légende qu'il a construite autour de sa propre personne ? S'engager dans cette réflexion aurait permis de poser de façon plus intéressante la question de la composante autobiographique de l'œuvre.

Nous finirons ce compte rendu en attirant l'attention des candidats sur les maladresses dont ils ont pu faire preuve dans l'expression de leurs idées. Certains candidats affirment que, compte tenu de l'importance que la nature occupe dans son œuvre, Malaparte peut être rangé dans la catégorie des écrivains naturalistes. On pourrait s'attendre à davantage de rigueur dans l'utilisation des termes relatifs aux grandes écoles littéraires. De la même manière, on s'étonne de la naïveté de certaines formulations : tel candidat, à propos des pogroms décrits dans *Kaputt*, parle d'*ingiustizia*. Ce terme est-il à la hauteur de l'horreur décrite ? Tel autre candidat s'étonne que, dans *La pelle*, Malaparte soit « du côté » des Américains, alors que dans *Kaputt*, il était « du côté » des Allemands. Certaines subtilités, dans le déroulement de la guerre, ont visiblement échappé au candidat...

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Sujet

Selon Paul Valéry, Léonard de Vinci « ne concevait pas de savoir véritable auquel ne correspondît pas quelque pouvoir d'action. Créer, construire, étaient pour lui indivisibles de connaître et de comprendre »

(*Les carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par E. MacCurdy, traduit de l'anglais et de l'italien par L. Servicen, préface de P. Valéry, Paris, Gallimard, 1942, vol. I, p. 7-12, p. 8)

Discutez ce jugement critique en vous fondant sur votre connaissance des écrits et de l'œuvre figurative de Léonard.

Nombre de copies corrigées : 64.

Note minimum : 0,25 / 20. Note maximum : 18 / 20.

Moyenne de l'épreuve : 6,03 / 20. Notes au-dessus de la moyenne de l'épreuve : 30.

Quelques considérations sur le sujet

Le sujet consistait en une citation de Paul Valéry, auteur qui a joué comme on sait un rôle capital dans la valorisation moderne des qualités littéraires et philosophiques de l'écriture de Léonard. La citation était tirée non pas de l'essai célèbre, et ardu, sur *La méthode de Léonard de Vinci*, mais du texte plus récent, bien plus court et autrement accessible, qui sert de préface à un recueil complet, le seul disponible à ce jour, des écrits de Léonard traduits en français. Ce choix n'était

donc pas de nature à dérouter les candidats, et ce d'autant moins que le sujet touche à une question tout à fait centrale dans les études sur Léonard, à savoir le rapport complexe qui s'établit entre théorie et pratique dans l'œuvre du grand Florentin.

Centrale et même banale, cette question est cependant abordée par Valéry de manière singulièrement nuancée, comme une analyse même superficielle de la citation suffit à le révéler. D'abord, détail qui n'est pas anodin, Valéry semble attribuer ces positions à Léonard lui-même : « [Il] ne concevait pas [...] étaient pour lui [...] ». Cela nous rappelle que cette question est souvent traitée par l'auteur dans ses écrits, et attire donc notre attention sur le caractère *réflexif* de l'écriture de Léonard, sur le fait qu'elle prend volontiers la forme de l'explicitation méthodologique, de la justification apologétique, de l'évaluation comparative (*paragone*) de différentes approches du savoir. On remarque ensuite que l'idée centrale du jugement critique est énoncée deux fois, répétition qui, loin d'être redondante, apporte en réalité des précisions et des éclairages précieux. L'ordre des mots est lui-même éloquent : l'inversion, proche du chiasme, entre les termes évoquant le domaine de la théorie (« savoir [...] connaître, comprendre ») et ceux qui renvoient à la dimension pratique (« pouvoir d'action [...] créer, construire ») suggère que le rapport entre les deux domaines n'est pas fixe, que la priorité logique ou chronologique n'est pas évidente, bref que le savoir ne précède pas forcément l'action ou n'en est pas la prémisse indispensable, mais que le contraire peut être vrai aussi : il faut agir pour savoir, l'action est la condition nécessaire de la connaissance. Valéry, d'ailleurs, se garde bien de préciser la nature de cette relation. Le verbe « correspondre à » et l'expression « être indivisible de » suggèrent l'idée d'un lien étroit, d'une implication mutuelle, d'une proximité frôlant l'identité, comme si ces activités étaient les deux faces de la même médaille ou les deux côtés de la même feuille. Mais rien n'est dit de plus précis sur la nature de ce lien, et c'est justement sur ce point que devaient se pencher les candidats, pour en faire l'objet d'une réflexion nourrie par la connaissance des œuvres de Léonard.

L'analyse de la citation pouvait donner d'autres indications utiles pour orienter la réflexion et l'exploration critique de l'œuvre de l'auteur. L'expression « savoir véritable » met l'accent sur le caractère souvent *polémique* des positions de Léonard dans ce domaine, à une époque, le début de l'Âge moderne, qui connaît des transformations importantes dans la conception et dans la hiérarchie des savoirs. Aux yeux de l'artiste florentin, tous les savoirs ne se valent pas, loin de là, et ceux qui jouissent du plus grand prestige à son époque ne sont pas forcément les plus solides pour lui. On pense notamment à la polémique de Léonard contre le savoir humaniste, fondé selon lui sur l'imitation inerte des *auctores* (les *altri*) et sur la reproduction stérile des livres anciens, à l'exclusion de tout contact direct avec la nature, seule source à ses yeux du « savoir véritable ». Mais on pense aussi aux attaques contre l'alchimie et la nécromancie – pseudo-sciences dépourvues de tout fondement et pourtant dotées d'un enviable pouvoir de suggestion – ou encore contre certaines formes d'enseignement et de transmission des connaissances qui, bien que courantes dans l'institution universitaire de l'époque (par exemple la pratique des *abbreviatori*), sont accusées de fausser ou d'appauvrir le savoir.

L'expression « quelque pouvoir d'action » est intéressante à plusieurs titres. Elle nous fait d'abord penser au pouvoir quasiment magique que, selon plusieurs écrits de Léonard, le savoir peut conférer à celui qui le possède, en lui permettant de maîtriser les forces de la nature et d'exercer une véritable emprise sur les esprits des hommes – fantasme de toute-puissance qui trouve dans l'écriture de l'artiste des formulations imagées particulièrement mémorables et qui se nourrit non seulement de la rivalité déjà évoquée avec les *negromanti*, mais aussi, comme l'a suggéré E. Gombrich, de l'émulation avec la *magia naturalis* promue par le néoplatonisme florentin. L'expression indéterminée « quelque pouvoir d'action » est remarquable aussi parce qu'elle ne précise pas le champ, le support ou le but de cette action, et peut donc suggérer l'universalité de ses applications – ce qui nous renvoie naturellement à la multiplicité et à la diversité des domaines auxquels se mesure l'esprit de Léonard, de l'art militaire à l'urbanisme, des arts de l'ingénieur aux arts de la scène, de l'anatomie à l'hydraulique... Cette expression ne peut pas

ne pas évoquer, enfin, la dimension *potentielle* ou *virtuelle* dans laquelle se situe, comme on sait, une partie importante de la production écrite et graphique de Léonard, ne consistant souvent qu'en projets, esquisses, hypothèses – ce qui invite donc à réfléchir aux limites de ce pouvoir apparemment illimité.

Dans la deuxième partie du jugement critique de Valéry, les deux concepts initiaux sont repris à l'aide des deux couples de verbes qui, en plus de suggérer la nature *dynamique* de l'œuvre de Léonard, définissent de manière plus fine cette articulation entre théorie et pratique qui la caractériserait. Le « quelque pouvoir d'action » est repris par les verbes « créer, construire », ce qui revient à préciser qu'il ne s'agit pas ici du domaine très large de la *vita activa* ou de la *praxis*, mais de celui où l'homme agit en tant qu'*homo faber*, en tant que producteur d'objets. Le verbe « construire » évoque une activité concrète, technique, découlant d'un savoir-faire, encadrée par des règles, comme le sont les activités, bien connues de Léonard, de l'artisan, de l'ingénieur, de l'architecte. Le verbe « créer », en revanche, souligne le caractère démiurgique d'un acte par lequel l'homme se fait l'émule de Dieu ou de la Nature – assimilation de l'artiste à la divinité qui est devenue banale de nos jours, mais qui est encore rare et audacieuse à l'époque de Léonard et rend saisissantes certaines de ses pages (par exemple le passage du *Libro di pittura* connu sous le titre *Il piacere del pittore*) où est exaltée la toute-puissance « divine » du peintre, capable de récréer par son art les plus divers aspects de la création. Associée surtout aux grands projets picturaux de l'artiste, cette ambition de *création* n'est pas moins évidente dans certains de ses écrits, qu'il s'agisse, comme dans les *Modi di figurare*, de saisir l'interaction complexe entre les éléments naturels qui structure le monde visible, ou au contraire de mettre en scène la désagrégation violente de ces mêmes éléments, comme dans les dessins et les descriptions des *Diluvi*, où le pouvoir créateur de l'artiste se confronte directement au pouvoir destructeur de la nature.

Quant aux verbes qui précisent ce en quoi consisterait, pour Léonard, le « savoir véritable » – « connaître » et « comprendre » – ils soulignent un aspect capital de l'attitude intellectuelle de notre auteur, c'est-à-dire sa tension interprétative, son

ambition constante d'expliquer, de saisir les règles particulières et générales du fonctionnement de la nature. Le caractère universel et inépuisable de cet appétit de savoir pouvait d'ailleurs inspirer une objection fondamentale au jugement de Valéry, démarche critique que la consigne encourageait ouvertement (« Discutez ») mais dans laquelle trop peu de candidats se sont vraiment engagés. Plusieurs copies ont tout de même fait remarquer que les innombrables feuillets noircis par Léonard donnent souvent l'impression que sa quête de savoir serait éminemment *gratuite, désintéressée* : tout semble éveiller sa curiosité, mobiliser sa capacité d'observation, attiser son envie de comprendre, bien au-delà de ce qui pourrait se traduire par des réalisations concrètes ou de ce qui pourrait nourrir cette connaissance approfondie de la nature qui est, selon Léonard, un préalable nécessaire de la « création » artistique. La multiplicité disparate et l'apparente gratuité des intérêts de Léonard sont mêmes des éléments centraux du mythe qui s'est forgé très tôt autour de l'artiste et qui a connu une fortune particulière aux 19^e et 20^e siècles : comme on le sait, les contemporains déploraient chez lui une inconstance pathologique entraînant une forme de dilettantisme et condamnant à l'inachèvement la plupart de ses œuvres, alors qu'à partir du Romantisme on exalte au contraire l'inquiétude fondamentale d'une quête intellectuelle inépuisable et valant plus pour elle-même que pour les résultats auxquels elle peut parvenir.

Ce constat pouvait amener à envisager sous de nouveaux angles la relation, que Valéry qualifie d'« indivisible », entre, d'une part, « connaître » et « comprendre » et, d'autre part, « construire » et « créer ». Aussi était-il important d'évoquer, comme plusieurs candidats l'ont fait avec justesse, l'importance capitale que revêt, dans la pensée comme dans la pratique de Léonard, la notion d'*expérience*. En effet, et même si cette notion n'a pas encore exactement chez notre auteur le sens que lui donnera la pensée scientifique moderne, elle souligne non seulement l'ancrage indispensable de toute connaissance dans la dimension sensible, mais aussi la nécessité d'une *reproduction, d'une recreation expérimentale* des phénomènes naturels afin de parvenir à leur pleine élucidation, à une connaissance et à une compréhension véritable des lois de la nature. Une autre interaction étroite

entre théorie et pratique est celle – évoquée dans nombre de bonnes copies – que plusieurs manuscrits léonardiens font apparaître entre les deux pratiques complémentaires du dessin et de l'écriture, du *figurare* et du *describere*. Ceux-ci sont conçus – par exemple dans les extraordinaires feuilles anatomiques de Windsor – non pas comme une manière de transmettre des connaissances déjà acquises mais comme le meilleur moyen de les acquérir, la netteté des lignes et la minutie des détails du dessin s'alliant à la précision lexicale et la clarté syntaxique du texte pour pousser aussi loin que possible l'observation du corps humain et la compréhension de son fonctionnement.

C'est cette interaction profonde entre savoir et création qui fait la spécificité du discours léonardien sur la peinture, lequel s'émancipe assez vite de sa visée apologétique initiale pour affirmer que la peinture non seulement serait supérieure à la poésie mais représenterait rien de moins que la forme la plus accomplie de philosophie naturelle. Concentrant en elle-même et réélaborant par ses moyens propres les fruits de l'observation directe du monde, une œuvre picturale est en effet, selon Léonard, la meilleure illustration expérimentale de la justesse de cette observation et la manière la plus efficace – car la plus immédiate et la plus synthétique – d'en transmettre les résultats au public. Aussi, dans les nombreuses notes qui seront utilisées après la mort de l'artiste pour composer le *Libro di pittura*, la définition des lois de la nature se confond-elle souvent avec l'énonciation des préceptes artistiques, et la frontière n'est jamais très nette entre l'étude des phénomènes naturels et le conseil pour leur correcte représentation picturale. En même temps, on ne peut qu'être frappé par la disproportion entre l'abondance minutieuse de ces observations et le nombre assez limité des œuvres picturales que Léonard réalise au cours de sa vie : encore une fois, on a l'impression que le savoir tend à se rendre autonome, à s'affranchir de sa finalité pratique originelle. De manière analogue, certains textes qui s'inscrivent formellement dans le genre du précepte figuratif (*Modi di figurare*) révèlent en fait l'ambition qu'a l'écriture léonardienne de se faire instrument autonome de connaissance du réel, une

connaissance qui serait même plus juste et plus profonde que celle à laquelle peut parvenir la peinture.

Le jugement de Valéry pouvait appeler une autre objection. Même si l'on s'en tient au domaine de la « création », qu'elle soit écrite ou figurative, on peut avoir l'impression que de nombreuses œuvres de Léonard échappent à cette relation étroite que le critique postule avec le « savoir véritable ». En effet, plusieurs de ses écrits ont un caractère éminemment littéraire et relèvent de genres apparemment frivoles (fables, facéties, devinettes, devises, descriptions fantastiques...) qui ne semblent avoir d'autre but que de divertir le lecteur. Quant aux dessins, plusieurs d'entre eux semblent découler moins de l'observation attentive de la nature que de la déformation violente de certains de ses aspects (caricatures, déluges), voire d'un exercice totalement autonome de l'imagination de l'artiste. Toutefois, comme plusieurs bonnes copies l'ont fait remarquer, le rapport au savoir ne s'efface pas pour autant, mais vient se situer à un autre niveau. S'affranchissant de toute finalité mimétique, l'écriture ou le dessin de Léonard s'engagent dans une *recréation imaginaire du monde* qui traduit une connaissance des lois fondamentales de la nature, une actualisation de ses virtualités cachées, ou encore une prévision de son évolution possible à moyen ou à long terme. Aussi les fables et certaines de facéties évoquent-elles le rôle que la dynamique du *conflit* joue universellement dans le fonctionnement profond de la nature. Les évocations de monstres ou de géants, quant à elles, relèvent moins de l'impossible que du possible, et sont à lire comme des explorations imaginaires ou des prolongements virtuels de la fécondité bien réelle de la nature. Enfin, dans certaines descriptions fantastiques comme dans certains dessins, on voit se manifester une intuition profonde et angoissante de la tendance universelle à la *disfazione*, du tropisme irrésistible attirant tout être vers le *primo caos*, ou encore de la parenté profonde entre les forces qui font vivre la nature et celles qui la menacent de destruction. Ce savoir, par lequel Léonard se dit tout à la fois attiré et effrayé, semble incompatible avec tout projet de « construction » et même, dans les dernières années de la vie de l'artiste, avec toute idée d'une « création » stable et définitivement achevée.

Impressions générales sur les copies corrigées

De façon générale, le jury se réjouit d'avoir eu à lire et à évaluer des copies qui, dans leur grande majorité, ont fait preuve de connaissances indéniables sur les grandes problématiques critiques actuelles concernant la lecture de l'œuvre léonardienne et les articulations entre art, science et écriture, ainsi que d'une assez bonne maîtrise méthodologique de l'exercice de la dissertation. Dans l'ensemble, et ce, plus que les années précédentes, un nombre important de copies a donné à voir une connaissance et un respect des canons qui régissent la discussion d'une pensée critique, une démarche générale bien construite – c'est-à-dire dialectiquement articulée et progressive, orientée vers une conclusion véritable qui soit un jugement final bien étayé et en même temps nuancé, sans peur de s'affranchir du point de vue exposé par la citation.

Sur les soixante-quatre copies corrigées, seul un quart semble ignorer tout du développement d'une argumentation problématique et dialectique et s'est laissé aller à la juxtaposition de courts développements ayant très peu de lien avec le sujet proposé, pour évoquer largement, sans distinction, la Renaissance, l'Humanisme, Léonard, sa vie, son œuvre.

Si toutefois seule une dizaine de copies a obtenu des notes égales ou au-dessus de 10 / 20, c'est parce que dans d'assez nombreux cas, le jury a dû constater que les développements proposés relevaient du biais ou de l'évitement. En effet, un nombre encore trop important de copies vise dès l'introduction à neutraliser le sujet en proposant une interprétation partielle, voire partielle, de la citation et de ses termes à la faveur de glissements de sens et d'associations sémantiques jamais expliquées ni justifiées – ce qui se traduit, dans le cas précis, par une superposition indistincte entre « savoir » et « connaissance », « pouvoir » et « puissance », « construction » et « création »... le « pouvoir d'action » devenant synonyme

d'« expérience créatrice » sans explication préalable, « expérience » et « création » étant employées indistinctement, « expression » venant à signifier « création » et donc « construction ». Dans tous les cas, cette tendance à l'interchangeabilité des concepts contenus dans la citation entretient la confusion et établit une réflexion relâchée qui s'affranchit de la rigueur notionnelle et argumentative attendue dans ce genre d'exercice.

La neutralisation du sujet par une analyse partielle et quelquefois partisane – qui lui fait dire de façon forcée ce qu'il ne dit pas ; à savoir, par exemple, que l'œuvre de Léonard serait limitée à la quête d'un savoir exclusivement tourné vers l'action – a pour objectif, intentionnel ou non, de proposer un autre traitement, plus large et/ou plus proche de développements et d'éléments de cours bien préparés et maîtrisés ; en somme, une réflexion sur un autre sujet qui, de façon très occasionnelle, retrouve le sujet proposé. C'est ainsi que le jury a pu lire des remarques intéressantes sur le savoir, le mouvement, mais aussi des analyses de tableaux pour évoquer la mise en place d'un dialogue (entre spectateur et tableau, entre écriture et peinture...), ou encore des développements sur la complémentarité *descrizione / figurazione* qui, pour intéressants, fins et justes qu'ils soient, se révélaient, dans ces cas précis, plaqués et digressifs puisque jamais ils ne posaient une articulation avec le sujet. Souvent, le sujet de Paul Valéry, évoqué très fugacement en introduction pour être totalement oublié dans le développement, a servi de prétexte pour disserter de façon plus générale sur les rapports entre écriture et connaissance ou sur le savoir (sans lien avec la création) dans la production léonardienne ; une production, qui, doit-on regretter, a été très souvent cantonnée aux écrits, au détriment de l'œuvre graphique et picturale, négligée dans la dans la très grand majorité des copies.

On ne le dira jamais assez, mais une analyse fine, nourrie et mise en perspective des concepts et catégories contenus dans la citation est un préalable indispensable à la définition des contours problématiques et problématisants de la future argumentation qui constitue le cœur du développement et de l'exercice.

Malgré cette tendance marquée à considérer comme acquis ce qui est dit dans et par la citation pour ensuite déplacer la réflexion sur des problématiques générales concernant le savoir et la conception du savoir chez Léonard, le jury a eu l'occasion de lire des analyses intelligentes et rigoureuses sur les rapports entre les différents termes de la citation, qui mettaient immédiatement en évidence que toutes ces interdépendances se posent dans le rapport au réel, et qui, après avoir montré que le binôme « connaître, comprendre » n'était pas une forme de prolongement synonymique de « créer, construire », précisait que connaissance et pouvoir d'action sont liés par un rapport de nécessité et non de consécuité. Une fois ces analyses posées avec ampleur et justesse, ce qui dénotait une pensée dialectique sachant éviter la simplification et l'orientation manichéenne, les meilleures copies ont évoqué les creux et/ou les manques de la citation pour poser une problématique qui permettait, de façon démonstrative et articulée cette fois, de retrouver les grandes lignes analytiques critiques de l'œuvre léonardienne, telles que la question centrale de l'expérience.

.

En dehors des réflexions proposées plus haut par le jury, ce dernier a été particulièrement sensible aux propositions suivantes qui, de façon personnelle, très argumentée, et au moyen d'une expression claire, maîtrisée et juste, ont fait état d'une réflexion mûrie, riche et dialectique.

Le bref répertoire qui suit est principalement là pour rappeler deux informations fondamentales : il n'y a pas de plan-type que la lecture-correction du jury se bornerait à respecter à la lettre et, conséquence de la première, une dissertation en trois parties n'est en aucun cas une obligation ou une règle à laquelle les candidats ne pourraient déroger sous peine d'être sanctionnés. Il vaut mieux un développement en deux parties cohérentes, complémentaires, dialectiques, équilibrées et bien construites, plutôt qu'un plan qui se soumet à la structuration argumentative ternaire, mais qui manque d'intérêt, se révèle forcé et déséquilibré, pour finir par déboucher sur un hors sujet. Tout développement est en quelque

sorte justifié par la pertinence de la problématisation proposée en introduction, argumentée, et logiquement articulée — des articulations qui, si elles sont justes et bien fondées, constituent les moments / étapes du futur plan démonstratif.

L'évocation de quelques bonnes copies a aussi pour but de convaincre les futurs candidats à l'agrégation que, dans leur appréciation, les correcteurs ont fait preuve de la plus grande ouverture d'esprit et qu'ils ont considéré comme acceptables tous les plans, à partir du moment où ils étaient solidement étayés. Ne privilégiant pas une approche particulière du sujet, le jury a récompensé toute copie qui témoignait d'un effort de réflexion personnelle et d'un souci constant de pertinence et de rigueur démonstrative : aussi des compositions relativement brèves mais bien structurées et cohérentes dans leurs propos ont-elles pu recevoir une meilleure note que des travaux plus abondants, mais où certains développements non indispensables frôlaient le hors-sujet ou reprenaient manifestement des parties de cours non suffisamment réélaborées pour présenter un lien approprié avec le sujet

Une dissertation (celle qui a obtenu la note la plus élevée), après avoir opposé le jugement de Croce — Léonard serait allé contre l'injonction du « véritable » philosophe en explorant avidement une réalité qu'il ne sait embrasser par la spéculation, selon une perspective architectonique ; il ne serait donc qu'un praticien offrant aux philosophes une matière à informer et non une philosophie à part entière — et celui de Valéry à propos de Léonard, et après avoir discuté intelligemment et dialectiquement la citation, a posé la problématique suivante : « l'acquisition d'un savoir véritable ne signifie-t-elle pas pour Léonard l'abandon du projet unitaire théorico-pratique ? » Elle développait ensuite un plan en trois parties qui abordait Léonard praticien et méfiant à l'égard des disciplines spéculatives, avant de s'intéresser au fait que Léonard privilégie finalement l'élaboration épistémologique au détriment de l'exécution, pour finir par mettre en évidence la revalorisation de l'imagination dans la pensée du monde et la pratique léonardiennes – une nouvelle philosophie « dont l'horizon pratique serait constitutif

». Le développement très ambitieux et foisonnant (regorgeant d'exemples littéraires et picturaux très bien utilisés et commentés), exprimé dans une langue ample, conceptuelle et littéraire au point de conférer un véritable souffle stylistique à l'ensemble et un plaisir de lecture au correcteur, a offert au fur à mesure une réflexion sur la perméabilité des catégories esthétiques et stylistiques que sont l'écriture et la peinture. Ainsi dans la deuxième partie, il était démontré très efficacement comment l'évolution de l'acquisition de la culture littéraire influait sur l'activité théorique, comment Léonard devenait un écrivain, et comment l'écriture était la tentative de démultiplication infinie des formes que la peinture se charge d'unifier. La troisième partie travaillait amplement sur l'imagination en montrant comment les peintures sont exemplaires du rôle attribué à cette disposition de l'âme qui permet de déceler des formes contenues en puissance dans le vivant.

Une autre copie, après avoir fait place, dans l'introduction, à une étude problématisante, exigeante et conceptuelle des implications des termes de la citation de Valéry (définition du pouvoir d'action comme pratique, mais aussi capacité à agir sur le monde ; opposition entre la *techné* et l'*épistémé* résolue par l'indivisibilité dont parle Valéry ; production comme source de savoir), s'est demandé si le savoir passait toujours par la production ou s'il pouvait découler de la contemplation, et débouchait sur un plan progressif et dialectique en trois parties illustrées par des exemples assez nombreux. La première partie proposait de mener la réflexion selon deux axes d'analyse complémentaires : en produisant, on peut connaître le monde tout autant que connaître permet de produire ; tenir ces deux axes permettait de parler assez finement de simultanéité entre l'acte de production et la compréhension du monde par cet acte créateur. La deuxième partie s'attachait à démontrer que le pouvoir d'action n'est pas toujours un moyen de connaissance et que d'autres attitudes comme la contemplation ou l'observation sont une autre façon d'appréhender la connaissance du monde. La troisième partie visait à redéfinir la notion d'expérience qui permet de connaître le monde et de s'élever au-dessus de la dichotomie théorie / pratique.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

VERSION

Notes obtenues par les candidats (sur 10) : 6,47 (1) ; 6,09 (1) ; 5,91 (1) ; 5,73 (1) ; 5,61 (1) ; 5,54 (1) ; 5,49 (1) ; 5,46 (1) ; 5,44 (1) ; 5,39 (1) ; 5,37 (1) ; 5,34 (1) ; 5,32 (1) ; 5,11 (1) ; 5,06 (2) ; 5,02 (1) ; 4,89 (1) ; 4,8 (1) ; 4,37 (1) ; 4,32 (1) ; 4,27 (1) ; 4,23 (1) ; 4,08 (1) ; 4,04 (2) ; 3,91 (1) ; 3,89 (1) ; 3,8 (1) ; 3,78 (1) ; 3,7 (1) ; 3,58 (1) ; 3,51 (1) ; 3,47 (1) ; 3,46 (1) ; 3,25 (1) ; 3,21 (1) ; 3,16 (1) ; 2,91 (1) ; 2,89 (1) ; 2,82 (1) ; 2,73 (2) ; 2,59 (1) ; 2,41 (1) ; 2,37 (1) ; 2,04 (1) ; 1,75 (2) ; 1,73 (1) ; 1,49 (1) ; 1,16 (1) ; 1,01 (1) ; 0,96 (1) ; 0,58 (1) ; 0,54 (1) ; 0,52 (1) ; 0,25 (1) ; 0 (8).

Moyenne générale de l'épreuve de version : 3,18/10.

Proposition de traduction :

Vie de Masaccio

La nature a pour coutume la plupart du temps, quand elle crée une personne fort éminente en quelque profession, de ne pas la créer seule mais d'en créer une autre qui lui soit rivale, à la même époque et à proximité, afin qu'elles puissent tirer profit l'une et l'autre de leurs talents et de leur émulation. Outre le profit particulier qu'en tirent ceux-là mêmes qui rivalisent sur ce point, cela embrasse encore davantage les esprits de ceux qui vivent après cette époque : ils s'évertuent à

parvenir à force de travail et de diligence aux honneurs et à la renommée glorieuse que, tout le jour durant, ils entendent hautement louer chez leurs prédécesseurs. Preuve en est que Florence en produisant à la même époque Filippo, Donato, Lorenzo, Paolo Uccello et Masaccio, chacun excellentissime en son genre, non seulement mit fin aux manières grossières et gauches qui avaient perduré jusqu'alors, mais encouragea par ailleurs et embrasa, par la beauté de leurs œuvres, les esprits de ceux qui vécurent à leur suite à tel point que l'exercice de ces métiers a fini par atteindre la grandeur et la perfection que l'on connaît à notre époque. C'est pourquoi, en vérité, nous avons une grande obligation envers ces initiateurs qui, par leur labeur, nous ont montré quel était le chemin à parcourir pour atteindre le degré suprême. Et quant à la bonne manière de peindre, c'est à Masaccio qu'on la doit principalement car il a considéré, mû par le désir de gloire, que (la peinture n'étant rien d'autre qu'une imitation de toutes les choses vivantes dans la nature, telles qu'elle les produit, au seul moyen du dessin et des couleurs) celui qui s'approche le plus de ce but peut être qualifié d'excellent. C'est pour avoir bien compris cela, dis-je, que Masaccio, grâce à ses recherches incessantes, se perfectionna de sorte qu'il peut être mis au nombre des initiateurs qui libérèrent l'art de la plupart de ses raideurs, imperfections et difficultés et qu'il fut à l'origine des belles attitudes, des mouvements, des allures fières et vives et d'un certain relief qui est vraiment authentique et naturel, ce qu'aucun peintre n'avait jamais fait avant lui.

Comme il possédait un excellent jugement, il considéra que toutes les figures dont les pieds n'étaient pas posés sur le sol ni représentés en raccourci sur celui-ci, mais qui tenaient sur le bout des orteils, manquaient de qualité et de style dans leurs aspects essentiels ; et que ceux qui les font prouvent qu'ils n'entendent rien au raccourci. Et quoique Paolo Uccello s'y fût attelé et eût obtenu certains résultats en aplanissant quelque peu cette difficulté, c'est néanmoins Masaccio qui, en multipliant les variantes et en utilisant toutes sortes de points de vue, réussit à faire les raccourcis bien mieux que quiconque avant lui. Il donna à ses œuvres harmonie et fluidité, accordant l'incarnat des têtes et des nus avec la couleur des draperies

qu'il se plut à rendre avec des plis peu nombreux et souples, comme le sont ceux des mouvements naturels ; cela a été très utile aux artistes et il mérite d'en être loué comme s'il en avait été l'inventeur : car à vrai dire, les œuvres de ses prédécesseurs peuvent être appelées peintures, les siennes, à côté de celles que les autres ont faites sont pleines de vie, de vérité et de naturel.

Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, II.

Cette année encore, le texte sélectionné était tiré d'un ouvrage de référence dans les études italiennes. En effet, dans la mesure où son auteur, le peintre et architecte Giorgio Vasari, élabore un discours critique sur les œuvres figuratives et s'emploie à démontrer l'existence d'une *renaissance* des arts, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), fondent l'histoire de l'art italien en même temps qu'elles l'informent.

Dans le schéma général du développement de cet art, tel que le conçoit Vasari, le Livre II des *Vite* embrasse la deuxième période, celle qui, correspondant au XV^e siècle, vit progresser, selon l'auteur, les domaines de la sculpture et de la peinture vers la perfection que l'art atteindrait au XVI^e siècle.

L'extrait proposé constituait l'exorde à la biographie de Masaccio. Vasari, dont l'origine arétine oriente passablement le jugement, situe ce dernier au sein d'une génération de sculpteurs et de peintres florentins – celle de Filippo Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti et Paolo Uccello – dont le grand mérite, à ses yeux, fut de concevoir l'art comme imitation de la nature. Parmi les peintres qui furent capables de donner vie à leurs figures par le dessin et les couleurs, il accorde cependant la primauté à Masaccio, en lui reconnaissant notamment une grande maîtrise dans la technique du raccourci.

Le point sur les principales difficultés :

Le texte, par sa nature même, présentait deux sortes de difficultés. La première, d'ordre lexical, est naturellement liée au domaine spécifique de l'art mais elle découle aussi de la périodisation opérée par l'auteur. La plupart des candidats ont cependant bien compris que le discours de Vasari se développe autour des notions de concurrence et de modèle et qu'il y est question de *manière*, autrement dit de facture ou de style. Multiples en revanche ont été les erreurs – allant de la simple maladresse d'expression jusqu'au contresens – portant sur le choix de traduction des multiples syntagmes qui, tout au long du texte, renvoient à trois époques distinctes et définissent, parmi les artistes, les catégories des prédécesseurs ou des successeurs, des rivaux ou des précurseurs (*in quel tempo medesimo, dopo quell'età, ne' passati, tutto il giorno, in una medesima età, fino a quel tempo, poi, ne' tempi nostri, que' primi, fra i primi, infino a lui, le cose fatte innanzi a lui, allato a quelle state fatte dagli altri*).

Lexique

Pour ce qui est du langage critique, seul un passage présentait un caractère proprement technique, celui sur le raccourci. Sur les quinze candidats qui sont parvenus à saisir la référence à la troisième dimension, quatre ont employé le terme exact, les autres ont utilisé celui de perspective. Beaucoup se sont fourvoyés, certains attribuant à Masaccio la capacité d'exprimer tantôt le mouvement tantôt l'immobilité suivant les différents sens donnés au verbe *posare*. En tout cas, la méprise, quand elle a eu lieu, n'a été sanctionnée qu'une seule fois malgré les trois occurrences, sous des formes diverses, du mot *scorto*. Pour le reste, admettant qu'il n'était pas toujours facile de traduire avec justesse hors de tout contexte et souhaitant valoriser les trouvailles de certains candidats, le jury a jugé bon d'ouvrir l'éventail des traductions admises. Voici un aperçu de la grille adoptée :

virtù : talents, virtuosité,

studio : recherches, travail, application, effort,

industria : diligence, ingéniosité,

maniere : manières, procédés, techniques, styles,

fatiche : peines, efforts, labeur,

contraffar : imitation, reproduction, représentation,

vive : vivantes, vivant,

durezza : raideurs, aspérités, maladresses,

movenze : mouvements, gestes,

fierezze : allures fières, ports altiers,

proprio : authentique, approprié, opportun, précis,

per ogni sorte di veduta : suivant, selon tous les angles de vue, tous les points de vue possibles (l'auteur faisait référence aux trois angles de vue traditionnellement représentés en peinture : d'en face, d'en bas et d'en haut).

buona unione : harmonie, unité,

morbidezza : fluidité, délicatesse,

accompagnando : assortissant, coordonnant, harmonisant,

incarnazioni : incarnat, carnation, teint,

ignudi : corps nus, nudités, chairs,

panni : draperies, drapés, tissus,

facili : simples, souples,

artefici : artistes, artisans (la première solution a été préférée par souci de clarté).

Par ailleurs, de nombreuses propositions ont été pénalisées comme de légers faux-sens. En revanche, l'évaluation a été plus sévère quand il s'est agi de substantifs tels que *virtù* (talents, virtuosité, *maestria*), *bontà* (qualité, justesse, grâce) ou d'adjectifs tels que *rozze* : certains candidats ont interprété les premiers dans un sens moral (*vertu*, *bonté*) ou ont attribué aux artistes un manque d'éducation ou

une brutalité (*rustiques, rustres, rudes, vilaines*) que le contexte ne justifiait aucunement.

Syntaxe

La seconde difficulté tenait à une écriture de type hypotactique qui exige, pour être déchiffrée, une grande familiarité avec les textes anciens et des capacités d'analyse logique des phrases complexes. Même si l'extrait proposé se caractérisait par une syntaxe relativement linéaire, le candidat devait être en mesure d'identifier, dans l'enchaînement ou l'enchâssement des propositions, la proposition principale, les propositions subordonnées, explicites et implicites (leur nature, leur degré) et les propositions coordonnées. Parmi les passages les plus délicats, notons que :

- dans la seconde phrase, la préposition *a* introduit une proposition subordonnée implicite de but dépendant du verbe *accendere*, de sorte que *a sforzarsi* équivaut à *affinché si sforzassero*. Compte tenu de ce type particulier de construction, il était tentant de traduire *accendere* par *inciter*. Mais la répétition du verbe quelques lignes plus loin, associée à l'emploi de *incitare*, faisait pencher pour une traduction respectant la valeur métaphorique du terme (*embraser, enflammer, réchauffer, animer*). La solution proposée dans le corrigé permet d'alléger la phrase sans en trahir le sens.
- la période suivante présente une ellipse et la substantivation d'un infinitif passé ; les formulations telles que *Et la preuve que cela est vrai est que Florence produisit* ou encore *Le fait que ceci est vrai est démontré par le fait que Florence produisit*, quoique plus lourdes, ont été appréciées dans la mesure où elles rendaient compte du sens.
- dans la phrase qui clôt le premier paragraphe, le verbe *imparare* est suivi d'une proposition consécutive, introduite par *tanto che* tandis que *i primi* est l'antécédent de la proposition relative *che per la maggiore parte*

levassino le durezze, imperfezioni, e difficoltà dell'arte ; malgré le mode similaire des verbes *levare* et *dare*, la proposition *che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, fierezze, e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale* ne pouvait, sous peine d'incohérence syntaxique être considérée comme une relative ayant pour antécédent *i primi*. Certains candidats ont jugé qu'elle dépendait du verbe de la proposition de premier degré *la qual cosa fu cagione*, d'autres de la proposition relative de second degré *mediante un continuo studio imparò tanto* ; les deux solutions ont été acceptées.

- Dans le deuxième paragraphe *e coloro che le fanno mostrano di non intender lo scorto* n'est pas une proposition indépendante mais elle est coordonnée à la proposition complétive *che tutte le figure [...] mancavano d'ogni bontà e maniera nelle cose essenziali* qui dépend du verbe de la principale *considerò* ; il fallait par conséquent ne pas omettre de l'introduire par la conjonction de subordination *que*.

Considérations générales et conseils :

Outre évidemment l'absence de contresens majeurs, les qualités distinctives des copies qui ont frôlé ou atteint la moyenne ont été d'une part la correction lexicale, orthographique et syntaxique, d'autre part la cohérence sémantique. Il n'est sans doute pas inutile de souligner que toute version exige non seulement de bien comprendre le texte italien mais aussi de traduire à la juste distance du texte source. Si les cas de sur-translation ont été rares, nombre de traductions, en revanche, tendaient au mot à mot.

L'exercice nécessite également de maîtriser la langue française. Or, à ce sujet, la forte proportion de notes basses est éloquente : elles ne concernent pas exclusivement les copies qui frisaient le galimatias tant elles étaient truffées de solécismes et de barbarismes mais elles reflètent souvent un niveau linguistique globalement insuffisant et de grosses lacunes grammaticales qu'ont tenté parfois

de masquer certaines stratégies de contournement. A titre d'exemple, nous nous bornerons à une erreur qui est apparue de façon récurrente, à savoir l'absence de subjonctif dans la proposition concessive introduite par *bien que*.

Rappelons aussi, puisque le texte de Vasari nous en offre l'occasion, qu'il ne faut procéder à la traduction des noms d'auteurs que lorsque leur équivalent français est consacré par l'usage. Or, ce n'était le cas pour aucun des artistes cités. Il fallait donc maintenir les noms propres tels quels. Ce qui signifie aussi qu'il ne fallait pas rajouter les patronymes manquants. La seule variation possible mais non obligatoire concernait *Donato*, remplacé dans quelques copies par *Donatello*.

Nous ne saurions enfin trop recommander aux futurs candidats de se réserver un temps de relecture avant la fin de l'épreuve, à condition bien sûr d'être parvenus à traduire tout le texte – à ce propos, il faut se réjouir qu'une seule copie soit restée inachevée. Indispensable pour traquer la moindre erreur, y compris les fautes d'accent, la relecture devrait permettre de repérer les omissions – en l'occurrence et pour l'essentiel, il s'est agi du titre et de quelques compléments circonstanciels – ainsi que de remédier à l'absence de ponctuation. Ces deux types de défauts, au sens étymologique du terme, sont fortement pénalisés dès lors que les mots ou les expressions en question font, ailleurs, l'objet de contresens et que l'absence de signes, entravant la compréhension du texte, est source d'ambiguïté, voire de non-sens.

Au vu des résultats de la session 2017 et compte tenu notamment du nombre conséquent de notes situées largement en dessous de la moyenne (sur 66 copies, 40 ont été affectées d'une note inférieure à 4/10, 28 copies ont eu une note située entre 0 et 3), nous invitons chacun à mesurer le chemin qu'il lui reste à parcourir ainsi que les efforts nécessaires pour progresser et atteindre le niveau escompté.

THEME

Notes attribuées :

Entre 0 et 1	Entre 1 et 2	Entre 2 et 3	Entre 3 et 4	Entre 4 et 5	Entre 5 et 6	Entre 6 et 7	Entre 7 et 8
2	1	0	3	0	2	3	2
Entre 8 et 9	Entre 9 et 10	Entre 10 et 11	Entre 11 et 12	Entre 12 et 13	Entre 13 et 14	Entre 14 et 15	de 15 à 16,2
4	8	9	13	4	5	7	3

Moyenne de l'épreuve : 10,30/20

Proposition de traduction :

Ho cominciato la mia vita come probabilmente la finirò : in mezzo ai libri. Nello studio di mio nonno, ce n'erano dappertutto ; vigeva il divieto di spolverarli tranne una volta l'anno, prima della riapertura delle scuole, ad ottobre. Non sapevo ancora leggere e già le riverivo quelle pietrefitte ; diritte o inclinate, strette come mattoni sugli scaffali della biblioteca o nobilmente distanziate in viali di menhir, sentivo che la prosperità della nostra famiglia ne dipendeva. Si assomigliavano tutte, scorrazzavo in un minuscolo santuario, circondato da monumenti tozzi, antichi, che mi avevano visto nascere, che mi avrebbero visto morire e la cui permanenza mi garantiva un avvenire calmo quanto il passato. Li toccavo di nascosto per onorare le mie mani con la loro polvere ma non sapevo bene cosa farne e assistevo ogni giorno a cerimonie il cui senso mi sfuggiva : mio nonno – così maldestro, di solito, che mia madre gli abbottonava i guanti – maneggiava quegli oggetti culturali con una abilità da officiante. L'ho visto mille volte alzarsi con un'aria assente, fare il giro

del tavolo, attraversare la stanza con due falcate, prendere un volume senza esitare, senza darsi il tempo di scegliere, sfogliarlo riguadagnando la sua poltrona, con un movimento combinato del pollice e dell'indice, poi, appena seduto, aprirlo con un colpo secco « alla pagina giusta » facendolo scricchiolare come una scarpa. Talvolta mi avvicinavo per osservare quelle scatole che si spaccavano come ostriche e scoprivo la nudità dei loro organi interni, fogli pallidi e ammuffiti, leggermente gonfi, coperti di venuzze nere, che bevevano l'inchiostro e avevano un odore di fungo.

Nella camera da letto di mia nonna i libri erano coricati ; lei li prendeva in prestito da un gabinetto di lettura e non ne ho mai visti più di due alla volta. Quei ninnoli mi facevano pensare a dolciumi di Capodanno perché le loro pagine flessibili e luccicanti sembravano ritagliate nella carta patinata. Vividi, bianchi, quasi nuovi, erano pretesto di misteri leggeri. Ogni venerdì, mia nonna si vestiva per uscire e diceva : « Vado a restituirli » ; al ritorno, dopo essersi tolta il cappello nero e la veletta, *li* tirava fuori dal manicotto e io mi chiedevo, mistificato : « Sono gli stessi ? » Li « copriva » accuratamente poi, dopo aver scelto uno di loro, si metteva accanto alla finestra, sulla sua bergère a orecchioni, inforcava gli occhiali, sospirava di felicità e di stanchezza, abbassava le palpebre con un fine sorriso voluttuoso che ho ritrovato poi sulle labbra della Gioconda ; mia madre taceva, mi invitava a tacere, io pensavo alla messa, alla morte, al sonno : mi riempivo di un silenzio sacro.

Jean-Paul Sartre, *Les mots*.

L'épreuve de thème proposait, cette année, une page célèbre du roman autobiographique de Jean-Paul Sartre *Les mots*, publié en volume chez Gallimard en 1964, lorsque l'auteur était âgé de 59 ans. La page en question est tirée de la première des deux parties (« Lire », « Ecrire ») dans lesquelles est scandé un récit d'enfance destiné à la fois à fonder et à démystifier la vocation littéraire de l'auteur,

« imposture » par laquelle il est néanmoins permis de donner un sens à l'existence. Il y est question de la bibliothèque du grand-père maternel du héros, le professeur d'allemand Charles Schweitzer, lieu sacré où advient l'initiation de l'enfant Sartre aux « mystères légers » de la littérature.

L'évocation de ce temple, de ses « officiants » (le grand-père surtout, la mère, la grand-mère et bien sûr le jeune protagoniste) et des rites qui le consacrent, se fait dans une prose constamment littéraire, traversée et structurée par la symbolique religieuse mais nourrie aussi d'autres images et artifices subtils, dont l'élégance travaillée, précise, requiert une lecture attentive et sensible. Si d'un point de vue littéraire il s'agit sans aucun doute d'un texte très dense et construit, sur le plan linguistique il ne comporte pas de difficultés majeures, en dehors peut-être d'un lexique parfois rare ou désuet, notamment dans la description du mobilier et de l'habillement bourgeois du début du XXe siècle.

Les traductions fournies ont été dans l'ensemble décevantes, bien qu'un certain nombre d'entre elles atteste un niveau tout à fait satisfaisant, voire bon, et que, d'un autre côté, très rares aient été les copies fruit d'improvisation ou révélant une incompétence absolument rédhibitoire.

Car, si on peut dire que, à quelques exceptions près, le texte a été compris dans son ensemble, on peut regretter que la presque totalité des segments qui le composent ait pu se transformer, pour l'un ou l'autre des candidats et parfois pour nombre d'entre eux, en pierre d'achoppement, y compris dans des cas où l'obstacle à surmonter était objectivement modeste, voire minime. Il en découle, pour les correcteurs, l'impression d'un malaise et d'une difficulté généralisés éprouvés par les candidats, italophones comme francophones, à saisir avec précision et rendre avec propriété les termes et les nuances d'une langue littéraire qui pourtant ne présentait que très ponctuellement de véritables écueils à la compréhension ou à la traduction.

Quelques passages, dans lesquels se concentraient des mots relativement rares ou désuets, ont créé l'embarras et parfois sont allés jusqu'à compromettre la compréhension du contenu narratif du texte. C'était le cas notamment des lignes consacrées, dans la dernière partie de la séquence proposée, à l'évocation de la grand-mère qui « s'installait près de la fenêtre, dans sa bergère à oreillettes » et « chaussait ses besicles », qui ont donné lieu à une panoplie de solutions allant du maladroit appuyé au fantasque le plus débridé. Certes, la « bergère à oreillettes », pièce d'ameublement aujourd'hui relativement peu familière, pouvait susciter une hésitation admissible sur le plan de la compréhension (notamment pour l'identification des « oreillettes », les deux parties latérales rembourrées du fauteuil permettant d'appuyer la tête) et justifiable sur le plan de la traduction. Le jury a bien évidemment pris en compte cette difficulté, comme les autres du même ordre (concernant par exemple la traduction de *pierres levées*). Mais comment comprendre qu'elle incite de trop nombreux candidats à proposer des solutions dénuées de toute vraisemblance et de toute logique (*poltrona pastorale alata, pasturella dalle orecchiette*) ou révélant une mécompréhension totale de la séquence (*cuffia da notte con i paraorecchi, rifugio per la calza, maglioncino di lana ai ferri, culla di cuscini, rifugio per le orecchiette, coperta ricamata*) ? Un renoncement au bon sens similaire a d'ailleurs largement entaché la traduction d'une expression n'ayant rien d'antiquaire comme *papier glacé* (*carta regalizia, carta gellida, carta ghiacciata, carte glassate, carta pettinata, carta da involucro, carta da zucchero, carta gelata*), révélant chez de nombreux candidats des compétences lexicales trop réduites aussi bien en français qu'en italien.

En effet, dans le phrasé sartrien se déploie une palette lexicale variée mais au ton constamment élevé, fondement d'une élégance légèrement livresque qui toutefois ne perd pas le contact avec l'usage. Le large éventail d'adjectifs employés, l'un des ressorts de cette rhétorique, ne devait cependant pas mettre en difficulté des candidats censés disposer de moyens linguistiques acquis au bout de plusieurs années d'études et d'entraînement. Malheureusement, trop d'entre eux ont trébuché dans la traduction de mots comme *blêmes* (*scialbi, smunti, opachi,*

sbiaditi, grigi), souples (*morbidi, soffici, pieghevoli, plasmabili*), trapus (*ratrappiti, grassocci, trapuntati, remoti, raggrinziti*), miroitants (*specchianti, traslucidi, riflettenti, ondeggianti, svolazzanti*). Parfois, la valeur sémantique de la jonction entre le nom et l'adjectif a échappé jusqu'à produire des contresens : ainsi, l'expression *mystères légers*, qui n'aurait pas dû prêter à équivoque tant le contexte était limpide, a pu être traduite par *misteri veniali, lievi misteri, piccoli misteri, misterucci insignificanti, strane storie misteriose*.

Les candidats devraient veiller tout particulièrement à s'emparer de ce vocabulaire littéraire 'médian', entre les expressions les plus familières et courantes et celles qui par leur rareté peuvent poser des difficultés objectives auxquelles il est difficile d'échapper. C'est cette compétence lexicale 'médiane' qui sera statistiquement le plus mise à l'épreuve, d'où son importance stratégique. Mais on a dû constater, malheureusement, que même la connaissance du lexique fondamental, dans l'une des langues ou dans les deux, faisait parfois défaut aux candidats de cette année, montrant qu'il n'est plus permis de la donner pour acquise. Longue est en effet la liste des mots et expressions tout à fait ordinaires qui ont été mal compris ou mal traduits : *boutonnait* (*bottonava, calzava, metteva i bottoni, rattoppava, sbottonava*), *briques* (*bricche*), *couchés* dit des livres (*adagiati su un lato, disposti orizzontalmente, posti sulla copertura, sdraiati, sopiti, supini*), *épousseter* (*scombinarli, spostarli*), *huitres* (*cozze, otri*), *maladroit* (*disordinato, buffo*), *sans doute* (*indubbiamente, forse*).

Des erreurs de traduction grossières qu'on a dû relever à plusieurs reprises (*grand-père* traduit par *padre*, *l'un d'eux* traduit par *l'uno dei due*) sont réellement difficiles à expliquer : le plus économique est sans doute de les attribuer à un excès de nervosité ou, à l'inverse, à une baisse de concentration, qui dans tous les cas trahiraient une fois de plus un manque de préparation anxigène.

Sur le plan syntaxique le texte à traduire ne présentait pas de difficultés dignes de ce nom. On a dû pourtant déplorer une tendance assez diffuse à reformuler certaines tournures ou attaques de phrases sans qu'il soit nécessaire et sans égard aux conséquences sémantiques, parfois graves, de ces reformulations : ainsi, la

phrase initiale, l'une des plus fréquemment soumises à cette manipulation syntaxique malvenue, a pu donner lieu au début « Forse ho cominciato la mia vita », qui transférait au commencement de l'existence le doute (accentué par la traduction incorrecte *Forse*) exprimé par l'écrivain à propos de son issue, avec un effet involontairement surréaliste. Dans d'autres cas, l'embarras a été créé par des structures dont l'assimilation est normalement prévue en début du cursus des études universitaires d'italien en France, tels le futur dans le passé *me verraient mourir* (*mi vedrebbero morire, mi vedranno morire*) ou la simple consécutive *si maladroito... que...* (*così maldestro... al punto che..., così maldestro... tanto che*).

Le jury, en conclusion, ne peut que rappeler aux futurs candidats la nécessité d'une solide préparation, faite d'un vaste programme de lectures dans les deux langues en amont, et d'un entraînement intensif tout au long du cursus universitaire, et notamment l'année de préparation au concours. A ces conditions, qui sont loin d'être irréalisables, l'épreuve de thème reste tout à fait accessible aux candidats italophones comme francophones.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

NB : À compter de la session 2018, les épreuves orales d'admission sont en partie modifiées. Pour le détail de ces changements, se reporter au descriptif des épreuves disponible sur le site du Ministère :

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

LEÇON EN ITALIEN

Question n° 1 : Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti

Le tirage au sort a permis aux candidats de traiter deux sujets se rapportant à la question n°1 :

Sujet : *L'occhio e il cuore*

Les notes attribuées aux trois leçons ont été les suivantes : 18/20 ; 14/20 ; 12/20

Le sujet classique dans sa formulation – associant deux substantifs liés par une conjonction de coordination — l'était aussi dans l'orientation thématique qu'il suggérait — les deux termes renvoyant à la phénoménologie amoureuse et à la

représentation du processus amoureux dans la poésie des deux Guidi : des yeux au cœur de l'amant.

C'est sûrement pour ces raisons que les trois candidates, à l'évidence bien préparées et maîtrisant bien les questionnements problématiques sur la question, n'ont pas été surprises par le sujet et l'ont plutôt bien circonscrit en introduction.

Chacune des prestations commençait par le constat évident et le repérage de l'omniprésence et de la centralité de ces deux organes, ces deux entités psychophysiques, dans la poésie des deux Guidi, qu'il s'agisse du récit de la passion amoureuse ou de l'expression de l'affectivité du *Je*-amant. Ce constat était aussi l'occasion de souligner la/les différence(s) entre les yeux de l'amant — par lesquels « la bataille » d'amour (« Per li occhi venne la battaglia in pria » Cav., *L'anima mia vilmente*, VII, 9) entre dans le corps — et les yeux de la dame aimée, ou plus exactement son regard. Si les yeux que l'amant pose sur la dame aimée deviennent immédiatement, et par manque de force et d'opposition, le lieu de l'intrusion violente — « Di sì forte valor lo colpo venne / che gli occhi no 'l ritenner di neente, / ma passò dentr' al cor, che lo sostenne / e sentési plagato duramente » (G., *Tegno de folle 'mpresa*, I, 10-14), « Voi che per gli occhi mi passaste il core » (Cav., *Voi che per gli occhi*, XIII, 1) —, s'ils sont coupables d'ouvrir la voie du cœur à l'amour et de faire du cœur le réceptacle de la douleur d'aimer ; si, encore, ils inaugurent un lien mortifère et indéfectible avec le cœur qui distribue les responsabilités au point que tous deux s'accusent mutuellement de l'anéantissement psychique provoqué au plus profond du *Je* (G., *Dolente, lasso*, VIII, 7-8) ; si les yeux de l'amant sont donc associés à toutes ces défaites, au contraire, les yeux de la dame aimée — « puissants dans leurs effets et inconsistants par nature », comme l'a affirmé une candidate, d'où l'utilisation fréquente du syntagme lexical « 'l gentil sguardo » (G., *Lo vostro bel saluto*, VI, 1) ou « dolce sguardo » — sont à diverses reprises évoqués ou présentés comme bienveillants : « occhi di pietà » (Cav., *Posso degli occhi miei novella dare*, XXV, 20), « occhi lucenti, gai e pien' d'amore » (G., *Vedut'ho la lucente*, VII, 6 // Cav, XIII,

9-10) dans lesquels « risplende / una virtù d'amor tanto gentile » (Cav., *Posso degli occhi miei novella dare*, XXV, 11-12) ou « un lume pien di spiriti d'amore » (Cav., *Veggio negli occhi de la donna mia*, XXVI, 2). Une bienveillance néanmoins paradoxale parce qu'elle semble davantage constituer le fruit de la reconstruction volontariste du *Je* et le contrepoint diégétique utile à ce qu'il dit de son propre regard que représenter la vérité du regard réel que la dame pose sur l'amant puisque ce dernier ne s'interdit pas d'évoquer à différents moments l'indifférence ou le mépris de celle-ci. Pour tout dire, cette qualité noble et haute attribuée à la dame en général, et métonymiquement à ces yeux, est une façon de souligner la transcendance surhumaine de l'aimée et le regard résolument et irrémédiablement humain que le *Je* ne peut que porter sur elle.

Chacune des prestations s'est aussi attachée à mettre en évidence justement la participation active de ces deux entités dans le processus d'ennamouement. En effet, Guinizzelli et Cavalcanti posent tous deux une vision mécaniste de l'amour par une phénoménologie de la causalité qui va des yeux au cœur (chez Guinizzelli) et des yeux à l'esprit, « la mente » (chez Cavalcanti). Dans le processus de dé-historicisation et d'idéalisation de la « donna veduta » (Cav., *Posso degli occhi miei novella dare*, XXV, 5), de la « veduta forma » (Cav., *Donna me prega*, XXVIIb, 21) si précisément décrit par le poète toscan, l'objet de la sensation perçu par le sens externe de la vue (« è creato da sensato », Cav., *Donna me prega*, XXVIIb, 19) est appréhendé par le sens interne et converti en image mentale, en phantasme, c'est-à-dire, *a priori*, « une image dépouillée de tout élément sensible et préparée pour l'intellect ». La perception visuelle devenue image mentale obsédante et puissante matérialise, pour ainsi dire, nouvellement et autrement l'objet d'amour. La rumination intérieure, par la répétitivité qui lui est propre, constitue un autre plan de réalité, de présence, et donne en quelque sorte corps à l'image de la dame aimée. Ainsi le phantasme, par l'itération de sa convocation incessante (c'est l'« *immoderata cogitatio* » dont parlait André le Chapelain) devient, surtout mais non exclusivement chez Cavalcanti, source de dévastation et de douleur pour le *Je*.

Et la poésie érotique devient exploration de l'intériorité, une intériorité pleine de douleur qui révèle un cœur blessé par le *dardo amoroso* — « Per gli occhi passa come fa lo trono » (G., *Lo vostro bel saluto*, VI, 9), « Che passao per li occhi e 'l cor ferìo » (G., *Dolente, lasso*, VIII, 10) —, un *Je* effaré et défait parce que « l'accidente, — [...] sovente — è fero » (Cav., *Donna me prega*, XXVIIb, 2), comme si la « veduta forma » n'était plus qu'un prétexte à cette enquête sur le fonctionnement de l'intériorité individuelle de l'amant, elle-même source de poésie. C'est pourquoi deux candidates ont mis l'accent dans la dernière partie de leur leçon sur le cœur qui devient métonymie de la poésie, comme disposé, dans le spectacle de sa très grande douleur, à l'expérimentation poétique.

Moyen, médiateurs et cause, les « folli occhi » (*folli* parce qu'ils ont osé regarder la dame sans se préoccuper de sa *valore*) du *Je* sont aussi les témoins euphoriques de la beauté de la dame et dysphoriques, de la dévastation du *Je*. Dans une forme de décorporation hallucinée, les yeux, lucides et aiguisés, sont le témoin aliéné de la mort en vie du « je » au point que, dans un mouvement de retour renversé, l'homme intérieur est donné à voir et les dysfonctionnements internes du *Je* sont ainsi visibles, à lui-même, comme aux autres, spectateurs passifs ou participants de son anéantissement : « Davante agli occhi miei vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide » (Cav., *Io prego voi*, XIX, 4-5 ; Cav., *A me stesso di me*, XVI, 2 ; Cav., *Gli occhi di quella gentil foresetta*, XXXI, 13-14). Des yeux, vecteurs (quelquefois affaiblis lorsqu'ils sont embués de larmes) et témoins, qui au moment le plus désespéré de l'aliénation, sont l'objet d'un souhait violent, celui de la perte de la vue, de l'aveuglement, supposés libérateurs dès lors qu'ils ne laisseraient plus entrer la douleur d'amour : « Perché non fuoro a me gli occhi dispentì / o tolti, sì che la lor veduta / non fosse nella mente mia venuta / a dir : " Ascolta se nel cor mi senti " ? » (Cav., *Perché non fuoro*, XII, 1-2).

La phénoménologie de la causalité qui suppose un axe, une ligne œil/cœur, la ruminant intérieure qui suit le processus d'abstraction et d'intellectualisation de la « *veduta forma* », l'affichage conséquentiel d'un cœur qui se laisse voir par les yeux-vitrines de la dévastation intérieure, l'intériorité qui s'expose et s'extériorise au point d'en appeler à la pitié, à la compassion de l'autre (la dame chez Guinizzelli ; le *fedele d'amore* qui a connu ou connaît les peines insurmontables de la prison d'amour, chez Cavalcanti) étaient autant d'entrées qui, sur un plan plus métaphorique, invitaient à s'intéresser à la dimension spatiale et temporelle que le sujet contenait. Ces yeux qui ouvrent la porte à l'image d'abord et à la douleur de l'homme intérieur ensuite inaugurent une modélisation spatiale (horizontale ou verticale, selon que l'on considère le mouvement qui va de l'œil au cœur comme une traversée pénétrante ou une ligne descendante) et fondent une temporalité propre qui est faite de dilatations et d'accélération effrénées. Dans le processus érotique ainsi modélisé (fruit de reprises intertextuelles et d'innovations poétiques), la fulgurance de la découverte visuelle de la dame est proportionnée à la lenteur répétitive et destructrice de l'*immoderata cogitatio*. Le cœur dolent devient alors le lieu de l'étirement du temps de la souffrance d'amour ; à cette dilatation temporelle intérieure, la mécanique érotique oppose, de façon complémentaire, la soudaineté fulminante et disruptive du premier regard extérieur. La réussite et la perfection du travail poétique résident dans la coexistence de ces différentes dimensions et dans leur restitution synthétique à l'intérieur d'une forme courte ou d'un vers, comme c'est le cas dans le distique suivant : « *che mor (= lo core e l'anima) d'un colpo che li diede Amore / ed in quel punto che madonna vide* » (Cav., *l'prego voi*, XIX, 6-7) — la locution adverbiale, renforcée par la conjonction de coordination, offre ici une polysémie qui permet de suggérer simultanément, avec une grande richesse d'échos, spatialité et temporalité.

Les trois leçons ont toutes abordé ces questions et ces lignes problématiques ; certaines, cependant, de façon trop typologique et presque exclusivement descriptive. La leçon qui a obtenu une note excellente a su, avec beaucoup de

finesse et d'appropriation des textes, proposer une lecture toujours mise en perspective. Elle s'est élevée au-dessus de la contingence descriptive et typologique en posant, dans une langue analytique et limpide, les distinctions subtiles et nécessaires entre l'œil du corps et l'œil de l'esprit, en cherchant à sonder la nature du regard de l'absente, celle que l'on voit peu et qui jamais ou presque ne se donne à voir. C'est ainsi qu'après avoir posé que la relation œil/cœur est à la fois essentielle au processus amoureux et constitutive de l'amour et que la dame est par nature visibilité absolue, la candidate a démontré que l'œil de la dame, par son altérité, constituait un obstacle à la transformation de la vision originelle en relation véritable, et perturbait, « dans un processus d'abstraction involutif » (sic), le rapport du *Je* avec la réalité. Enfin, le dernier moment s'intéressait à la cécité de l'amant comme représentation de l'irrationalité du désir, comme tension du sujet vers quelque chose qui excède la réalité, et au travail poétique qui, pour réduire le chaos mental et approcher la vérité, s'éloigne du mystère et s'attache à rendre sensible et visible le monde, et en particulier le monde intérieur — la perte et l'abandon de la vérité résidant dans l'enfermement de la prison intérieure.

Sujet : *La disaventura amorosa*

Les notes attribuées aux trois leçons ont été les suivantes : 16/20 ; 12/20 ; 05/20

Ce sujet, très classique, dans sa formulation comme dans les liens thématiques qu'il générerait ou devait générer avait pour origine et socle *l'incipit* du sonnet XI de Guinizzelli : « Lamentomi di mia disaventura ». Sonnet où le poète bolonais reprend un motif traditionnel de la poésie courtoise (cf. réponse de Chrétien de Troyes à Raimbaut d'Orange) et nomme clairement les raisons du malheur et de la peine qu'il éprouve : l'amour démesuré qu'il voue à la dame aimée n'est pas



partagé par celle-ci. A son tour, Cavalcanti, réinventant et s'appropriant la tradition courtoise du mal d'amour, de la mésaventure amoureuse, reprend le substantif dans l'*incipit* de deux compositions (XXXIII : « lo temo che la mia disaventura », et XXXIV : « La forte e nova mia disaventura »).

Cette construction intertextuelle forte aurait dû être repérable et mise en évidence dans les prestations des trois candidates (une seule a mentionné les trois occurrences sans s'interroger cependant sur l'intertexte qu'elles constituaient). En omettant de placer leur réflexion et leur questionnement à l'intérieur de ce cadre, les leçons — et même la meilleure d'entre elles — ont eu tendance à présenter les formes et les contours de la *disav(v)entura amorosa*, en la rendant semblable chez chacun des deux Guidi et en l'associant sans aucune distinction à tout un ensemble lexical de la souffrance et du mal d'amour : « sofferenza, battaglia, assalto, dardo, fulmine, angoscia, tormento ». Cette interchangeabilité lexicale et conceptuelle, outre le fait qu'elle traduisait une faiblesse méthodologique certaine, a favorisé la superposition des *disav(v)enture* et un amalgame peu enclin à la nuance.

Si l'étude du contexte intertextuel aurait assurément nourri une partie de la réflexion, l'attention étymologique au terme même de *disav(v)entura* aurait quant à elle permis de creuser et travailler un autre axe problématique important et sûrement nécessaire à une prise en compte fouillée du thème de la *disav(v)entura amorosa*. En effet, la *disav(v)entura* est le versant dysphorique d'une histoire d'amour vue comme une *avventura*, i-e un événement s'inscrivant dans une perspective temporelle de façon particulière parce qu'il suppose une durée voire un futur, et, dans cette perspective durative, laisse la place à l'imprévu, au hasard tout autant qu'à la douleur. De façon spéculaire et inversée, la *disav(v)entura*, dès lors qu'elle est le fruit du dédain amoureux de la dame aimée et de la non-réciprocité du sentiment amoureux, propose ou impose, chez les deux poètes, une temporalité autre, fondée sur un présent hypertrophié et débordant, sans perspective d'avenir.

Même si la poésie d'amour occitane prenait déjà en considération la co-existence de la mort naturelle et de la mort amoureuse — « entretenant avec la vie un rapport de compatibilité ambiguë »¹ —, il faut bien admettre que l'aventure amoureuse courtoise se structurait principalement autour du *guerredon*, récompense idéale de la perfection du service d'amour, et donc de l'attente qui suspend le temps en le prolongeant jusqu'à la fin heureuse espérée. A cette structuration finalisée se substituent, chez Guinizzelli, une focalisation, dont la mise en scène varie au gré des textes et des situations qu'ils présentent, sur l'attente douloureuse et néanmoins positive — puisqu'elle se souhaite performative — de la récompense ; et, chez Calvalcanti, un enfermement autocentré et dépourvu d'espoir associé à une intériorisation du désir douloureux qui, conjointement, se nourrissent de la *disav(v)entura* en même temps qu'ils l'alimentent.

Tous deux sont les expressions d'un présent dilaté. Chez l'un, c'est la présence envahissante de l'Espérance personnifiée et encourageante (G., *Lamentomi di mia disaventura*, XI, 5-12) qui étire le fil du temps et construit autrement les termes de la *disav(v)entura* en éternisant l'attente douloureuse dans l'espoir toujours renouvelé que le cœur de la dame se rende disponible à l'action d'Amour. Au sein de l'expérience et de l'état de *disav(v)entura*, l'espérance permet au *Je* de vivre dans la possession de ce qu'il ne possède pas et d'habiter, par une énergie vitale, le présent. L'autre dilatation temporelle que propose cette fois-ci la poésie cavalcantienne se réalise dans l'envahissement destructeur de la douleur d'amour qui arrache l'*avventura* à sa temporalité propre et dé-historicise la *disav(v)entura* pour la proposer en douleur éternelle au monde des amants qui ont *canoscenza* de la nature et des peines d'amour. Ainsi la *disav(v)entura* trouve-t-elle son renouvellement incessant dans une temporalité nouvelle — celle de l'universalité empathique des victimes d'amour — qui actualise indéfiniment autant qu'elle pérennise la douleur et la dévastation.

¹ I. Battesti, « Temporalités de la mort amoureuse », in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, M. Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni (éds), Paris Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

Cette absence de perspective dans le temps ouvre donc pleinement l'espace au tourment et fait de la mort amoureuse non seulement la seule et unique finalité, « dernière frontière de l'affabulation érotique », « programme existentiel de la passion amoureuse » (I. Battesti), mais aussi une « mort au présent », une mort en vie, visible et exhibée, affichée sur le visage de l'amant comme un étendard de sa *disav(v)entura* (Cav., *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, VIII, 9-14).

Les deux leçons qui ont obtenu une note supérieure à la moyenne se sont largement étendues sur les causes (dédain de la dame ; amour non réciproque ; attente...) et les effets (état mélancolique ; déchirement ; dévastation intérieure du *Je* coupé de l'exercice de la raison et délaissé par toutes les forces vitales ; mort en vie...) de la *disav(v)entura*, étape essentielle du raisonnement qui, cependant, peut vite s'apparenter (comme ce fut le cas dans une des ces deux prestations) à un répertoire qui hiérarchise difficilement et assimile trop simplement et facilement les *disav(v)enture* les unes aux autres, sans distinction aucune. La leçon qui a obtenu la note la plus élevée, après une mise en place introductive quelque peu scolaire et imprécise, a su faire état d'une bonne connaissance des œuvres et d'une très bonne lecture-mise en perspective des textes choisis, et proposer un plan puis un développement dialectiques qui non seulement prenaient en compte la perspective temporelle (insistant sur le caractère non définitif de la *disav(v)entura* qui, en ouvrant le champ à l'espérance, se fait occasion) mais s'interrogeaient aussi de façon personnelle sur la particularité de la « mésaventure » amoureuse. La troisième et dernière partie mettait en évidence, de manière quelquefois trop systématique, combien la *disav(v)entura amorosa* devenait l'occasion d'affirmer une voix poétique différente et renouvelée.

La note très basse de la troisième leçon s'explique en grande partie par une méconnaissance de la méthodologie de cet exercice qui a engendré une introduction non problématisante, un plan fait de juxtapositions de parties qui n'avaient souvent en commun que le thème de l'amour malheureux et de nombreux

développements, non dénués de connaissances ni d'intérêt propre, mais absolument hors sujet.

Question n° 2 : Léonard de Vinci

Le tirage au sort a permis aux candidats de traiter deux sujets se rapportant à la question n° 2 :

Sujet : Il movimento nel pensiero e nell'opera di Leonardo da Vinci

Notes obtenues par les candidats : 16/20 ; 14/20 ; 11/20.

Les trois candidats ayant eu à traiter ce sujet ont su illustrer par des exemples nombreux et pertinents l'importance de cette notion pour Léonard, qui lui donne une place centrale dans tous les domaines de son activité multiforme, de l'observation de la nature à la réflexion morale, de la théorie de l'art à la pratique de l'écriture. Pour dépasser le stade de l'illustration, fût-elle abondante et originale, un effort de réflexion était cependant nécessaire, portant non seulement sur la notion de mouvement, mais aussi sur les autres termes figurant dans le sujet et les relations logiques qu'ils établissent entre eux. En effet, pour anodine qu'elle puisse paraître de prime abord, la double détermination « nel pensiero e nell'opera » n'a rien d'évident dans le cas d'un auteur comme Léonard, dont l'un des candidats a dit fort justement qu'il pense « attraverso la sua opera », car chez lui « il pensiero che si forma è già opera ». Par ailleurs, si la préposition « nel » évoque d'emblée un *objet* de la réflexion et de la production de l'auteur, elle ne se réfère pas moins à une *qualité* ou à une *modalité* de celles-ci, et invite donc à doubler l'indispensable relevé thématique d'une non moins indispensable attention aux formes de la pensée et de l'expression.

Ces réflexions préliminaires clairement posées, il était possible de construire un parcours argumentatif qui commençait par passer en revue les diverses manifestations de cette centralité thématique – les études sur les mouvements de l'eau, le vol des oiseaux, le *moti dell'animo*, le fonctionnement des muscles, l'obsession figurative pour les batailles, les tourbillons, les déluges... –, pour expliciter ensuite les raisons philosophiques qui placent le mouvement au cœur de la vision léonardienne du réel, et enfin aborder les diverses formes que peut prendre chez l'artiste et l'écrivain Léonard la nature intrinsèquement *mouvante* de son œuvre-pensée, qu'il s'agisse du vibrant dynamisme des esquisses d'où jaillissent des images toujours nouvelles, de l'élaboration indéfiniment prolongée des grands tableaux de la maturité, de la structure même des carnets où l'ordre des notes traduit les libres mouvements d'une pensée infiniment curieuse, ou encore du travail incessant de réécriture dont plusieurs manuscrits gardent la trace. C'est un cheminement de ce genre que proposaient, à quelques détails près, les trois leçons entendues par le jury, qui témoignaient d'une connaissance approfondie de l'œuvre de Léonard et d'une familiarité certaine avec les débats critiques qu'elle a inspirés. Si, malgré cette appréciation globalement positive, un écart assez important sépare la meilleure de la moins bonne note attribuée, c'est parce que les prestations des candidats présentaient des différences importantes pour ce qui est de la rigueur conceptuelle et de la maîtrise méthodologique de l'exercice. Le jury a particulièrement apprécié que des notions apparentées à celle de mouvement – par exemple transformation, instabilité, progrès, rapidité... –, dont l'évocation pouvait servir à élargir ou à approfondir avantageusement la réflexion, soient introduites de manière claire et justifiée, et non pas glissées subrepticement dans le propos au profit d'une vague proximité sémantique, ce qui pouvait donner l'impression d'un déplacement opportuniste du sujet et parfois même d'un hors-sujet. Par ailleurs, les meilleures notes ont récompensé les leçons où l'enchaînement des parties traduisait non pas une mise en forme extérieure, mais une analyse authentiquement dialectique du sujet, ce qui permettait aussi de souligner – contre le mythe tenace de Léonard comme génie universel – tout ce que comporte

d'échecs et d'impasses presque tragiques la cohérence profonde d'une œuvre et d'une pensée tout entières placées sous le signe du *perpetuum mobile*. Dans la leçon qui a obtenu la note la plus élevée, cette démarche rigoureusement dialectique, soulignée par des formules heureuses et étayée par des exemples originaux, allait de pair avec la capacité à mobiliser avec pertinence et élégance les éléments d'une riche culture personnelle.

Sujet : *Ideale e reale* in Leonardo da Vinci

Notes obtenues par les candidats : 12/20, 13/20, 14/20.

Adoptant la forme, classique pour ce genre d'exercice, d'un couple de termes antithétiques reliés par une conjonction de coordination, ce sujet évoquait des concepts qui renvoient moins à la réflexion personnelle de Léonard qu'à l'outillage conceptuel de base de la philosophie et de l'histoire des idées. Un effort de clarification était donc nécessaire pour dégager de la polysémie de ces deux termes des acceptions qui soient suffisamment claires et stables pour assurer la cohérence nécessaire au raisonnement. Par ailleurs, s'il était naturel de chercher dans le lexique intellectuel de Léonard des termes pouvant correspondre à ceux du sujet, il fallait se garder de toute identification hâtive ou réductrice, sous peine de priver le sujet de sa capacité à éclairer d'un jour nouveau la pensée et l'œuvre de l'auteur. Or, dans l'opposition entre « *ideale* » et « *reale* », c'est plutôt le premier terme qui semble avoir posé un problème de définition aux trois candidats ayant eu à traiter ce sujet. Alors que le « *reale* » était généralement identifié à un ensemble large mais assez cohérent de notions – la nature, l'expérience sensible, la dimension concrète et pratique –, des deux significations possibles du mot « *ideale* » – que le français peut distinguer par les deux adjectifs *idéal* (ce qui n'existe que dans ou par l'esprit) et *idéal* (ce qui renvoie à un modèle ou à une idée de perfection) –, seule la première a été vraiment envisagée et exploitée. Il en

découlait une interprétation trop partielle du sujet qui a empêché les candidats, malgré une préparation manifestement solide et une bonne maîtrise de l'exercice, d'obtenir des notes plus élevées.

Au demeurant, les trois leçons se révélaient assez convaincantes en ce qu'elle proposaient un cheminement intellectuel visant à montrer, par des arguments et des exemples tour à tour différents, qu'« ideale » et « reale » ne définissent pas chez Léonard une alternative radicale ni ne se disposent selon une hiérarchie stable, mais qu'entre ces deux pôles se dessine une « interdépendance » qui trouve son lieu d'expression privilégié dans la peinture. Pour l'artiste, en effet, celle-ci est loin de se réduire à une pure reproduction mimétique du visible, mais traduit une appréhension intellectuelle et intègre une compréhension profonde du réel, à tel point que, selon une formule célèbre consignée aux *Carnets*, cet art dépasserait « per sottile speculazione » toute autre activité humaine. De manière plus générale, la centralité que Léonard attribue à la « sperienza » ne va pas chez lui sans la conviction que celle-ci doit être orientée par l'exercice rigoureux de la *raison* et peut trouver dans l'*imagination* une alliée précieuse – comme toutes les candidats l'ont illustré par des exemples ou des citations bien choisis, mais sans toujours distinguer assez clairement ces différentes facultés, parfois confuses dans des expressions vagues telles que « idee » ou « attività mentale ». L'exigence de clarté terminologique et conceptuelle était plutôt bien respectée par la leçon qui a obtenu la note la plus élevée, dans laquelle le jury a apprécié également l'effort consistant à intégrer à la réflexion la notion de 'perfection idéale', qui était placée au centre de la dernière partie du développement, consacrée aux relations entre « bellezza » et « verità ». Cette leçon avait en outre le mérite de comporter plusieurs références intéressantes au néoplatonisme, lequel a été peu ou pas évoqué par les autres candidats, et de compléter opportunément par des réflexions d'ordre esthétique l'attention, ailleurs presque exclusive, pour les aspects épistémologiques de cette problématique.

Sans doute à cause de la complexité de la pensée de Léonard, les candidats se sont écartés le moins possible des écrits de l'auteur, surtout de ceux à plus forte

teneur philosophique, et ont rarement osé se livrer à des analyses de ses œuvres, notamment figuratives. Par conséquent, et contrairement à ce que l'on pouvait attendre avec un tel sujet, aucune des leçons ne s'interrogeait sur la pertinence, pour les écrits, les dessins et les peintures de Léonard, de catégories esthétiques telles que « réalisme » ou « idéalisation ». De même, le jury a été un peu étonné de ne pas entendre évoquer des aspects bien connus de l'œuvre de l'artiste qui auraient pu être exploités de manière intéressante dans ce contexte, tel l'intérêt pour les proportions idéales du corps humain qu'atteste, avec plusieurs autres dessins, l'image célèbre de l'*Homme Vitruvien* ; ou bien la polarisation frappante, dans la représentation léonardienne des visages, entre la perfection androgyne de quelques têtes idéales et le foisonnement monstrueux des « têtes grotesques » ; ou encore la longue élaboration qui transforme le portrait de Monna Lisa del Giocondo en une méditation aussi universelle qu'énigmatique sur l'homme, la nature, le temps. Le statut monumental de ces œuvres et l'abondance vertigineuse des interprétations qu'elles ont inspirées peuvent, bien sûr, se révéler quelque peu intimidants. Sans oublier que ce concours sélectionne des enseignants d'italien et non pas des historiens de l'art, le jury voudrait cependant encourager les futurs candidats à ne pas hésiter à se saisir de ces aspects de l'œuvre de Léonard, dont la prise en compte est indispensable pour un bon traitement de cette question.

Question 3 : Littérature pour l'enfance et enfance de la nation

Le tirage au sort a permis aux candidats de traiter un sujet se rapportant à la question n° 3 :

- Morale ed educazione

Notes attribuées (3 candidats interrogés) : 13 ; 08 ; 11

Le sujet de leçon proposé ne posait *a priori* pas de problème et pouvait même sembler assez classique dans sa formulation. Les trois leçons que le jury a eu l'occasion d'entendre n'en ont pas moins été très différentes et si elles manifestaient toutes une réelle préparation à l'épreuve orale, elles ont néanmoins produit des résultats très divers. Il est possible de faire plusieurs remarques à même d'aider les futurs candidats dans leur préparation au Concours.

La première remarque renvoie à l'analyse du sujet et plus généralement à des questions de méthode. Les termes proposés, comme cela vient d'être rappelé, étaient classiques et ne devaient pas prendre les candidats au dépourvu. Les trois exposés ont tenté de définir les termes, mais étonnamment se sont souvent perdus dans des considérations conceptuelles générales, sans jamais vraiment prendre la peine de les historiciser précisément. Certes, on pouvait se demander quel était le rapport entre les deux termes, se poser la question de savoir dans quelle mesure la morale était une fin et l'éducation un moyen permettant d'accéder à cette fin. Mais ce type de questionnement aurait mérité d'être immédiatement contextualisé et d'être mis en rapport avec les spécificités de l'Italie de la fin du XIX^e siècle. Une telle perspective aurait été plus profitable pour construire une problématique que, par exemple, la référence immédiate (et en partie faite à contresens) à Louis Althusser et aux « Appareils idéologiques d'État ». À l'inverse, une autre leçon s'est limitée à constater une simple « tension » entre les termes du sujet pour, par la suite, se limiter à une problématique vague, occasion pour reproduire un cours entendu lors de la préparation. À nouveau, il convient d'insister sur l'importance des termes proposés par le sujet et de ne pas les considérer comme de simples prétextes pour ressortir des développements standards. De ce point de vue, l'introduction doit véritablement affronter le sujet, le problématiser, et n'est pas le lieu pour le neutraliser.

La seconde remarque renvoie à l'usage qui a été fait du corpus proposé dans le programme. Le jury a été étonné de constater, outre l'effet catalogue, qui consiste à prendre les œuvres les unes après les autres et de voir si le sujet peut « s'appliquer » à chacune d'entre elle, que les candidats citaient l'ensemble des

textes proposés comme s'ils avaient exactement le même statut, sans jamais faire attention à la diversité des niveaux rhétoriques présents. Encore une fois, une attention plus précise au contexte, au statut des auteurs, aurait pu éviter cet effet de lissage et permettre aux candidats de développer de manière plus féconde certaines de leurs remarques.

Question 4 : Curzio Malaparte

Le tirage au sort a permis aux candidats de traiter deux sujets se rapportant à la question n° 4 :

Sujets retenus :

- **Il male nell'opera malapartiana**
- **Forme e funzioni dell'io nell'opera malapartiana**

Notes attribuées (5 candidats interrogés) : 04, 10, 11(2), 14.

Quelques considérations méthodologiques :

- Dégager une problématique et un plan à partir du sujet proposé ne peut se faire qu'après s'être interrogé sur les termes qui le composent : même s'il va de soi que la définition retenue au niveau de l'introduction ne peut prétendre à être définitive, la réflexion ne peut se construire sans que le candidat n'ait posé quelques postulats que le développement affinera ou – pourquoi pas – viendra contredire. Ainsi, dans la leçon consacrée au mal dans l'œuvre malapartienne, un candidat a pris soin de préciser dès le début de son introduction que cette catégorie recouvre chez l'auteur des réalités diverses et nombreuses qu'il est difficile de systématiser ; à défaut d'en donner d'emblée une définition, il en a au moins donné quelques exemples qui ont constitué des jalons utiles pour la suite de sa réflexion.

- Les candidats veilleront à la plus grande clarté dans l'annonce de la problématique et des parties qui structureront leur réflexion. Il est en effet de leur intérêt que le jury comprenne d'emblée où il va être conduit. Une candidate n'ayant pas annoncé le plan qu'elle entendait suivre, le jury a dû attendre les différentes étapes du développement pour comprendre de quoi il retournait. Ce défaut de méthode ainsi que le caractère bancal du plan suivi ont eu des effets pour le moins négatifs sur la note attribuée *in fine*.
- Les articulations entre les différentes étapes de la réflexion gagneraient à être plus soignées qu'elles ne l'ont été, de façon à ce qu'il soit bien clair, pour les membres du jury, que le candidat est passé d'une partie X à une partie Y de son développement. Précisons qu'un résumé de ce qui vient d'être dit ne peut tenir lieu de transition avec la partie suivante ; des articulations plus subtiles apparaissent du reste assez naturellement pour peu que le plan soit bien construit et qu'il suive une progression cohérente.
- Concernant la lecture de passages tirés des ouvrages à la disposition des candidats, il va de soi que les passages lus ne doivent être ni trop longs ni trop nombreux, cela pour des raisons de temps autant que par crainte d'un effet de dispersion. La lecture doit être particulièrement soignée et il est hors de question de conclure le passage par un vague « etc. etc. ». Les candidats doivent par ailleurs considérer que la lecture d'un extrait ne constitue pas en soi une preuve dans la démonstration qu'ils sont en train de construire : outre le fait que son choix doit être pertinent (ce qui n'a pas toujours été le cas), le passage doit être contextualisé et accompagné de quelques mots de commentaire.
- Rappelons qu'il n'y a pas de leçon digne de ce nom qui n'ait recours à un vocabulaire technique et critique précis. A propos des formes et fonctions du moi dans l'œuvre malapartienne, une candidate n'a cessé de parler de « Malaparte » sans qu'on comprenne si elle faisait référence à l'auteur, au narrateur ou au « personnage » Malaparte. Il est clair que dans un sujet comme celui-là, la plus grande précision terminologique s'imposait pour éviter de réduire le sujet à de grandes considérations générales et souvent très confuses.

Quelques remarques au niveau du contenu :

- Il faut veiller à ne pas proposer une lecture et une compréhension trop étroites du sujet : le mal dans l'œuvre malapartienne ne se réduit pas au thème de la guerre, même s'il en est évidemment une composante très importante. A l'inverse, consacrer une partie entière à la philosophie de l'histoire chez Malaparte a eu pour conséquence d'entraîner le candidat bien loin du sujet posé, tendance qui a d'ailleurs été plusieurs fois observée. Ainsi, dans le cadre de la leçon sur le mal dans l'œuvre de Malaparte, on pouvait légitimement s'interroger sur l'antisémitisme des nazis et sur la représentation des abominations commises à l'encontre des populations juives d'Europe centrale ; en revanche, se demander quels étaient les rapports de Malaparte avec la question juive et chercher la trace d'éventuelles déclarations antisémites dans ses œuvres de jeunesse n'apportait strictement rien à la réflexion et ne constituait en définitive qu'une perte de temps. De la même manière, dans la leçon sur le moi malapartien, des considérations sur le flux de la mémoire et sur l'éventuelle existence d'une mémoire proustienne chez Malaparte ont conduit le candidat à des digressions trop longues et sans véritable intérêt, faute d'avoir été reliées de manière plus nette à l'objet du discours.

- D'importantes notions auraient gagné à être développées : un candidat a parlé de « resoconto giornalistico a partire dai fatti a cui Malaparte ha assistito » ; a-t-il voulu dire que, entre les faits et le lecteur, il n'y aurait aucun filtre littéraire ou, pour dire les choses autrement, que l'écriture journalistique et l'écriture littéraire se télescopent dans l'œuvre ? Quelques explications auraient été les bienvenues, compte tenu des enjeux littéraires d'une telle déclaration. Il en va de même pour la notion de lyrisme, pour la notion de mal gratuit, pour le sadisme et le masochisme que certains candidats ont perçus dans l'œuvre : le jury est parfois resté sur sa faim...



Nous concluons en rappelant que, malgré ces réserves, trois des cinq leçons entendues par le jury ont été satisfaisantes, voire bonnes. Des développements intéressants ont été consacrés aux rapports complexes, faits de fascination et de répulsion, que Malaparte entretient avec le mal ; il en va de même pour les notions d'*impegno* ou de *disimpegno* qui constitueraient les bornes d'un parcours qui commence avec *La rivolta dei santi maledetti* pour s'achever avec *La pelle*. Le paradoxe d'une représentation réaliste du mal à travers le filtre d'une écriture proche du surréalisme ainsi que le goût de Malaparte pour le macabre ont aussi été clairement mis en évidence.

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

Préparation : 1h30

Durée de l'épreuve : 45 mn

Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats (sur 20) : 13,69 ; 13,67 ; 12,97 ; 11,69 ; 10,72 ; 10,68 ; 10,52 ; 10,51 ; 10,35 ; 9,05 ; 7,52 ; 7,47 ; 7,31 ; 7,22 ; 6,70 ; 6,69 ; 5,24 ; 3,58 (2) ; 2,25

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 8.57 / 20

Rappelons à titre indicatif les moyennes des sessions précédentes :

2016 : 9,03 ; 2015 : 7,16 ; 2014 : 7,28 ; 2013 : 7,95 ; 2012 : 7,45 ; 2011 : 6 ; 2010 : 7,25 ; 2009 : 7,98 ; 2008 : 4,83 ; 2007 : 6,2

Considérations générales :

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

Lors de la présente session, les deux questions retenues étaient, pour la période du Moyen Âge, « Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti » — cette question

étant demeurée inchangée par rapport à la session précédente du concours — et, pour la période de la Renaissance, « Léonard de Vinci, *Scritti* ».

Rappelons brièvement, mais utilement, l'organisation pratique de cette épreuve. Elle est toujours organisée le matin et est proposée à une série de 3 ou 4 candidats. Le premier candidat de chaque série est invité à tirer au sort entre deux enveloppes ; en toute logique, cette année, une première enveloppe contenait un sujet portant sur une poésie de Guido Guinizzelli ou de Guido Cavalcanti, une seconde, un sujet portant sur les textes de Léonard (*Scritti*). Chaque enveloppe contient également un sujet différent de latin. Ce tirage au sort engage tous les autres candidats de la matinée. En effet, si quatre candidats passent dans la matinée, les candidats 1 et 2 auront à traiter le sujet qui a été tiré, les candidats 3 et 4, le sujet restant. Si la série ne comporte que trois candidats, c'est alors le même sujet qui est proposé à tous ; cela permet de comparer les prestations et d'éviter qu'un seul candidat ne passe sur un seul texte (sauf en cas de désistement à la dernière minute).

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

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

Question 1 – Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti :

Deux textes tirés des *Rime* de Guido Guinizzelli et deux sonnets de Guido Cavalcanti, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

Les poésies de Guido Guinizzelli étaient la fin de la chanson II, *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* (v. 73-90), et le sonnets VII, *Vedut'ho la lucente stella diana*. Quant aux poésies de Guido Cavalcanti, ce sont les sonnets IV, *Chi è*

questa che vèn, ch'ogn'om la mira, et XXXIX, *Se vedi Amore, assai ti priego*, *Dante*, qui ont été présentés par les candidats.

Question 2 – Leonardo da Vinci : Art, science, écriture

Quatre extraits des *Scritti* de Léonard de Vinci (dans l'éd. de Carlo Vecce), retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

Il s'agissait de deux *favole*, celle du *rasoro* (p. 64-65 : « Uscendo un giorno il rasoro di quel manico... » à « ...guasta la sua forma ») et celle du *parpaglione*, (p. 66 : « Andando il dipinto parpaglione... » à « ...conosciuti sono »), ainsi que de la « prophétie » intitulée *Della crudeltà dell'omo* (p. 120 : « Vedrassi animali sopra della terra... » à « ...dispietato monstro ») et d'un passage tiré de la section *Poetica della pittura* (p. 143 : « L'occhio, che si dice finestra dell'anima... » à « ...quale sadisfarà meglio »).

Remarques liminaires :

Les notes reportées ci-dessus font état d'une légère baisse par rapport à l'année précédente tout en gardant le cap de l'amélioration relevée en 2016 ; il s'avère que neuf prestations ont obtenu une note au-dessus de la moyenne, et certaines d'entre elles furent tout à fait convaincantes dans la mesure où l'ensemble des exercices était maîtrisé, juste et étayé, et aucune partie n'était négligée. Le jury s'en félicite vivement et saisit ici l'occasion de rappeler combien une préparation sérieuse et complète de cette épreuve débouchant sur une prestation de qualité peut permettre de comptabiliser des points très précieux en vue de l'obtention du concours. Pour le reste le jury déplore encore des prestations (6 au moins) sans relief, et souvent faibles et lacunaires. Les notes basses révèlent toutes la même série de dysfonctionnements : une explication de texte survolée qui se contente d'une élucidation trop rapide, large et décousue du texte ; une

traduction émaillée de contresens, faux-sens, impropriétés lexicales et constructions syntaxiques fautives ; le traitement incomplet et peu rigoureux de quelques rares points philologiques limités à la phonologie ; le non-traitement de la traduction du texte latin et de la question de grammaire ou la présentation d'une traduction très parcellaire et fautive et d'un point de grammaire mémorisé trop rapidement et souvent peu pertinent au texte. Cela nous enjoint, dès lors, à procéder une fois encore à un certain nombre de rappels et de mises au point (que, pour en faciliter l'appropriation, nous nous permettons de mettre en évidence en gras) à l'adresse des futurs candidats, dans l'espoir que ceux-ci sauront en tirer les meilleurs enseignements et le plus sûr profit.

Cette épreuve d'explication d'un texte ancien peut paraître, il est vrai, quelque peu déroutante par son caractère pluriel et par la variété des connaissances exigées. C'est pourtant bien ce qui en fonde toute la légitimité et l'intérêt dans la formation d'un futur agrégé d'italien ; de là, l'importance de **jouer le jeu de la diversité et de l'hétérogénéité de l'épreuve**. Pas moins de **six rubriques** sont proposées aux candidats, en voici la liste : la lecture d'un texte en langue ancienne, son explication littéraire, la traduction d'un passage, la réponse à un questionnaire philologique portant sur dix éléments du texte, la traduction d'un texte latin, enfin l'explication d'un point de grammaire contenu dans ce texte latin et choisi avec pertinence par le candidat lui-même (jusqu'à la session 2017 ; à partir de 2018, il sera imposé au candidat), notamment pour ses prolongements dans la langue italienne. Il s'agit donc bien d'une épreuve lourde et sélective, requérant **précision et justesse terminologiques**, que seule une **préparation solide et régulière en cours d'année** peut permettre d'aborder sereinement et avec, dans ce cas, une chance assurée de succès.

Les candidats disposent d'une **liberté**, disons **contrainte**, pour organiser le déroulement de leur épreuve : ils peuvent commencer ou terminer par le latin, répondre au questionnaire philologique au début ou à la fin de leur prestation, et il en est de même pour le passage à traduire ; et c'est là que l'on peut parler de liberté. Néanmoins, si dans la présentation des différentes rubriques, aucun ordre

n'est privilégié ou imposé, il paraît souhaitable de préserver une certaine cohérence dans l'exposé. C'est ainsi qu'il est très maladroit de dissocier la définition du ou des axes de lecture, le mouvement du passage et l'explication littéraire en elle-même, qui constituent un tout. D'où l'évocation de « liberté contrainte », par la logique de l'exposition claire et la nécessité profitable d'être bien suivi et compris par le jury. De la même façon, il faut veiller à **respecter un équilibre entre les différents volets**, dans leurs développements et dans la répartition des 45 minutes. Une explication littéraire occupant les deux tiers du temps de passage ne saurait racheter les faiblesses ou lacunes révélées dans les autres rubriques. Enfin, le **rythme d'élocution** doit être **raisonné et naturel**. Il est inutile de vouloir gagner du temps en infligeant au jury une véritable logorrhée transmise à un rythme effréné. Dans l'intérêt du candidat, les membres du jury doivent pouvoir prendre des notes aisément afin de pouvoir y revenir au moment de l'évaluation, une fois que la prestation du candidat est terminée.

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

liens ont été faits, c'est encore avec trop de timidité et peu de conviction qu'ils ont été exposés au jury.

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

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

1 – L'explication littéraire

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

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

Elle n'est **pas non plus une occasion de présenter doctement les connaissances générales et les grandes lignes conceptuelles** que l'on a

acquises sur l'auteur et son œuvre, en réduisant alors le texte à un simple prétexte et/ou à un lieu qui concentrerait opportunément les toutes les thématiques vues en cours.

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

Au contraire, elle est une **lecture ordonnée autour d'un axe thématique préalablement identifié** — que certains candidats nomment rapidement « problématique », après l'introduction qu'ils présentent et avant ou après la lecture du texte proprement dit —, soucieuse de bien mettre en lumière le mouvement du texte, attentive aux détails, et aux procédés littéraires choisis par l'auteur.

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

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

Une explication de texte réussie, qu'il nous soit permis de le répéter et de le synthétiser ici à nouveau, doit proposer un axe de lecture et **trouver un équilibre** entre la mise en relief des articulations qui structurent le texte et la lecture linéaire qui s'attarde sur les menus faits de langue et de style. Elle doit aussi **trouver un compromis satisfaisant** entre une lecture centrée sur le texte et une mise en perspective littéraire et éventuellement historique de celui-ci, **évitant le double écueil d'une fuite perpétuelle dans le hors-texte** qui finit par abandonner l'objet de l'exercice et, à l'opposé, **d'une absence totale de profondeur dans la lecture**, qui vide le texte d'une bonne partie de sa substance sémantique, quand elle n'en fausse pas complètement la perspective.

Comme cela a été souvent rappelé, l'explication littéraire demeure avant tout une rencontre entre une sensibilité – celle du candidat – et un extrait choisi d'une

œuvre. C'est dans le respect des préceptes ci-dessus énoncés que cette sensibilité pourra donner la pleine mesure de son expression.

Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti :

Une strophe et un congé de chanson, et un sonnet de Guido Guinizzelli ainsi que deux sonnets issus des *Rime* de Guido Cavalcanti, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Les indications ont été fournies ci-dessus.

Notes obtenues : Guinizzelli, II (09,5/15 ; 09,5/15) ; Guinizzelli, VII (07,5/15 ; 10/15). Cavalcanti, IV (04,5/15 ; 08/15) ; Cavalcanti, XXXIX (05,5/15 ; 06/15 ; 11,5/15).

En premier lieu, il convient de reconnaître que l'ensemble des candidats ne semble pas avoir été surpris par le choix de ces quatre textes qui semblaient être connus de tous. Cependant la compréhension et la restitution de ces textes que l'explication littéraire a donné à entendre n'étaient pas souvent satisfaisantes. Les textes ne sont en effet que très rarement travaillés comme des textes littéraires (et encore moins comme des textes poétiques) par les candidats. Or c'est bien ce qu'ils sont avant tout et c'est bien une analyse littéraire resserrée, alliant les grandes lignes thématiques et la finesse de l'analyse rhétorique, que le jury attend dans cette partie de l'épreuve.

Comme l'an dernier (première année où la question sur la poésie des deux Guidi était au programme), les prestations entièrement satisfaisantes ont été très rares, mais tout aussi rares ont été celles qui montraient une véritable méconnaissance des textes et de la question au programme ; la très grande majorité des explications fournies présentant un assortiment de défauts et de

qualités. Parmi les défauts les plus récurrents, le relevé insipide de faits rhétoriques ou stylistiques, qui, ne s'appuyant sur aucune véritable interprétation du texte, rend anecdotiques tous les phénomènes recensés. Les deux prestations que le jury a par exemple entendu sur le sonnet guinizzellien très connu (VII) *Vedut'ho la lucente stella diana* ont certes posé en introduction que celui-ci constituait un exemple paradigmatique de texte innovant, de renouvellement de la *laus mulieris*, mais elles se sont ensuite contentées (une prestation plus que l'autre) de quelques relevés allusifs visant à évoquer plus qu'à démontrer l'innovation majeure, et de citer (en conclusion) les termes critiques (Paolo Borsa) de l'*equiparazione* et du *sopravanzamento* sans en démontrer les différences, les implications et encore moins la pertinence à partir de ce que Guinizzelli proposait ; considérant sûrement que c'était là suffisant pour que le jury déduise tout ce qu'il y avait derrière.

La question de littérature médiévale telle qu'elle est formulée engage très souvent à procéder à une réflexion sur les apports ou anticipations de Guinizzelli par rapport à Cavalcanti, et donc à établir, quand cela est pertinent, des points de réflexion hypo- ou hyper- textuels. Or, l'allusivité évoquée plus haut (plus nettement marquée dans une des deux prestations) a empêché de travailler le tissu intertextuel qui permettait autrement et de façon plus étayée de démontrer l'innovation et son ampleur par un travail soigné des emprunts et des prolongements. Dans ce contexte, l'évocation de la réponse de Guittone par le sonnet *S'eo tale fosse ch'io potesse stare* aurait été heureuse ; de même, la « battaglia di sospiri » du vers 10 aurait trouvé l'analyse qu'elle méritait si les reprises qu'elle a engendrées chez Dante (*Vita nova*, XIV, 1), Cavalcanti (VII, 2 ; XVI, 8), et Cino (CII, 15) avaient été mentionnées. La vision épiphanique de la dame-étoile du matin (qu'un candidat n'a cessé de nommer « l'étoile diana ») mêlant le champ lexical de la lumière, le vocabulaire courtois de la joie d'amour et un lexique chrétien resémantisé n'a fait l'objet (au mieux) que d'un relevé furtif qui ne permettait pas de voir ni de comprendre combien cette convocation de différentes sphères du savoir fondait justement et pleinement les innovations guinizzelliennes et la réélaboration de la *laus mulieris*. De même, il eût été

fructueux de s'attarder sur les rimants (qu'une candidate, avec finesse mais trop rapidement, n'a fait qu'évoquer) pour nourrir la dimension innovante du sonnet tout en s'interrogeant sur la présence, *a priori* contradictoire, d'un schéma métrique beaucoup plus traditionnel.

De façon générale, réagissant ici à l'ensemble des explications de texte entendues, rappelons l'importance de la contextualisation et de mise en perspective des extraits dans l'ensemble macrotextuel des deux auteurs (et plus largement même du livre) au programme. C'est ainsi que si l'explication du sonnet cavalcantien *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, avait fait l'objet d'une contextualisation exhaustive, elle aurait permis aux candidats d'intégrer leur prestation dans une des problématiques primordiales de la question au programme, à savoir la constitution d'un travail poétique et thématique qui se nourrit de la correspondance et des demandes d'évaluation experte que celle-ci contient. La question de l'authenticité du sentiment d'amour associée à celle de la sincérité poétique, ainsi que celle de l'échange poétique comme théâtre de l'amitié normative (dont le but et le devoir deviennent la vérification érotique – I. Battesti) constituent dans ce sonnet (et dans ceux qu'il convoque en sous-texte) l'essence singulière du texte ; si ces questions avaient été mieux exploitées et travaillées systématiquement — en particulier dans l'analyse des choix lexicaux et des rimants — elle aurait donné une épaisseur nouvelle à des explications qui ont eu du mal à s'éloigner de la lettre et de la narration périphrastique de ce que le texte disait.

La fin (dernière strophe et envoi) de la chanson guinizzellienne *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* (v. 73-90) avait pour intérêt premier d'être l'aboutissement du paradoxe suivant : la Dame est la source de toute valeur mais en sa présence, le « je »-amant, préfigurant des accents cavalcantiens, est comme dépossédé de toutes ses forces et ses paroles sont semblables à un « corps mort » (v. 70) ; et de mettre en scène un « je »-amant et poète cette fois-ci qui se plaint de ne pouvoir obtenir de pitié mais croit fermement à une forme de récompense. Plus encore, l'intérêt majeur se trouvait d'une part dans la particularité des emplois de termes tels que « *dismisura, merzé, potestate, amanza, certanza* » qui trouvaient

ici un écho différent par rapport à d'autres textes guinizzelliens ; et d'autre part, dans la double singularité de l'envoi. En effet, ce dernier fait place à l'irruption du « je » poétique qui, en dernier ressort, déclare abandonner le chant mais non la passion d'amour et s'en remet à la bienveillance de la dame, non sans avoir totalement redéfini les contours du don et du contre-don amoureux : la relation devient contractuelle et la modalité optative et courtoise du *guiderdone* se voit remplacée par le lexique économique d'un rentier ou d'un investisseur. Ces singularités, qui avaient motivé le choix de cet extrait pour l'explication de texte, ont été totalement négligées dans les prestations que le jury a eu l'occasion d'entendre et qui n'ont rien vu de cette resémantisation pour le moins intéressante et fructueuse en matière d'interprétation du texte.

Il faut rappeler ici que le jury a en revanche beaucoup apprécié quelques explications qui étaient en mesure de conjuguer une lecture sémantiquement orientée, aux articulations bien soulignées, et un large éventail de remarques ponctuelles mobilisant à la fois la dimension formelle et l'arrière-plan conceptuel voire philosophique des textes, tout comme la capacité (trop rarement montrée) de mettre en relation l'explication littéraire avec l'analyse des phénomènes de linguistique historique proposée par le commentaire philologique.

Quelques remarques plus proprement méthodologiques pour terminer cette évocation synthétique des prestations entendues. Evoquons tout d'abord des maladresses expressives qui, bien que très probablement générées par la précipitation de la préparation et la rapidité de l'exposition, dénaturent le propos et affaiblissent la pensée : à ce propos, essayons une bonne fois pour toutes de ne pas confondre le « je » poétique, « je » aimant, « je »-amant, avec le poète et encore moins avec Guinizzelli ou Cavalcanti, la distance est nécessaire voire obligatoire et évitera, en partie, de tomber dans des interprétations biographico-psychologisantes que malheureusement le jury a eu à entendre cette année encore. Rappelons que *l'incipit* de chaque poésie que les éditions critiques par commodité reprennent pour nommer la composition ne peut aucunement être

qualifié de « titre de la poésie ». Dans un ordre d'idée assez proche, il convient de mettre en garde contre toute interprétation nourrie au sujet de la ponctuation, qui, cette année encore, a pu alimenter quelque commentaire ; puisqu'il est très difficile de démontrer que celle-ci résulte de la volonté propre de l'auteur, mieux vaut ne pas y accorder trop d'importante signifiante et la considérer pour ce qu'elle est : une reconstruction éditoriale *ad sensum* et *a posteriori*. Enfin, la narrativité, l'essentialité ou l'évidence descriptives de la langue poétique des deux Guidi ont donné lieu, dans le commentaire, à des développements paraphrastiques qui n'ont fait que raconter le texte, avec moins de réussite que la version originale.

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

Terminons, cette année encore, sur un point positif, en apparence plus accessoire mais qui a son importance tant dans le domaine de la communication avec le jury que dans la première phase de la restitution-explication du texte qui vise à mettre en évidence ce qui générera des éclairages particuliers : les lectures ont été majoritairement de bonne qualité, avec, qui plus est, à quelques rares occasions, des textes véritablement interprétés.

Léonard de Vinci. Art, science, écriture

Quatre extraits des *Scritti* de Léonard de Vinci (dans l'édition de Carlo Vecce), retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Les indications ont été fournies ci-dessus.

Notes obtenues : *Favole*, p. 64-65 (11,5/15 ; 3/15 ; 7/15) ; *Favole*, p. 66 (7/15 ; 8,5/15 ; 7,5/15) ; *Profezie*, p. 120 (5,5/15 ; 11,5/15) ; *Poetica della pittura*, p. 143 (4,5/15 ; 7/15 ; 9/15).

Les écrits de Léonard de Vinci, inscrits pour la première fois au programme de l'agrégation d'italien, ne se prêtent pas sans difficultés à l'exercice de l'explication de texte. Leur caractère souvent fragmentaire, le fait qu'ils n'appartiennent pas à une œuvre organique mais s'éparpillent dans une multitude de projets inachevés, le rapport étroit qu'ils entretiennent parfois avec le dessin, voilà autant d'aspects apparemment peu compatibles avec un exercice qui postule un certain degré d'autonomie, d'unité et de cohérence des textes auxquels il s'applique. Conscient de ces difficultés, le jury en a tenu compte dans le choix des extraits destinés à cette épreuve ainsi que dans l'évaluation des prestations des candidats. Il tient cependant à dire d'emblée que ceux-ci ont su relever le défi de manière globalement satisfaisante, se montrant pour la plupart capables de tirer le meilleur parti des règles de cet exercice sans oublier les singularités ni rien occulter des aspérités de l'écriture de Léonard.

Ces singularités et ces aspérités tiennent d'abord au fait que les textes de Léonard portent souvent les traces d'un apprentissage littéraire encore en cours, qu'ils sont les documents d'une volonté d'écriture plutôt que les fruits d'un art littéraire parfaitement maîtrisé. Cela n'implique pas, toutefois, que l'explication de ses textes puisse se limiter, comme cela est arrivé dans quelques rares cas, à un relevé des traits linguistiques ou des références intertextuelles permettant d'établir une sorte de fiche d'identité socio-culturelle de l'auteur. Sans oublier d'illustrer le « caractère *in fieri* de l'écriture de Léonard », il fallait au contraire s'efforcer, comme

l'ont fait la plupart des candidats, de valoriser dans chaque texte sa logique propre, la spécificité de ses stratégies formelles et la singularité de sa configuration sémantique. Il était également opportun de rappeler, quand cela était possible, les circonstances biographiques ou historiques à la lumière desquelles la pertinence, parfois l'urgence des textes de Léonard se révèlent pleinement.

Certes, tous les écrits de Léonard ne présentent pas le même degré de difficulté et certains peuvent même sembler, de prime abord, d'une simplicité quelque peu déroutante. C'est le cas des *favole*, l'un des plus aboutis parmi les projets littéraires de l'artiste et l'un de ceux qui s'inscrivent le plus clairement dans une tradition littéraire reconnaissable. Les candidats qui ont eu à expliquer deux *favole* parmi les plus célèbres – celle du *rasoro* pour les uns et celle du *dipinto parpaglione* pour les autres – ont su bien situer ces textes à la fois dans la biographie de l'auteur et dans l'histoire du genre, sans manquer de souligner avec justesse les choix par lesquels Léonard se distingue de ses modèles, tels la préférence accordée aux personnages inanimés (plantes, minéraux, objets d'usage quotidien) et le rôle attribué au discours direct comme instrument de caractérisation psychologique et morale. Si, malgré cela, certaines de ces prestations n'ont pas été aussi satisfaisantes qu'elles auraient pu l'être, c'est parce qu'elles n'ont pas suffisamment valorisé la polysémie qui caractérise ces textes et qui découle autant du fonctionnement analogique inhérent au genre de la fable que de la tendance de Léonard à en faire le lieu d'expression de ses propres préoccupations intellectuelles. Ainsi était-il réducteur, en expliquant la fable du *parpaglione*, de s'en tenir à la « morale » qui y est explicitement formulée et qui fait de la flamme où le papillon finit par trouver la mort le symbole des « plaisirs lascifs et mondains » qui attirent irrésistiblement les hommes imprudents. Mais il était tout aussi réducteur d'oblitérer complètement cette lecture morale pour ne voir dans l'animal trop curieux que le symbole d'une soif de connaissance intrépide, voire d'une « quête épistémologique » poussée hardiment jusqu'à une mort digne de l'Ulysse de Dante. C'est de ce double niveau de lecture, avec tout ce qu'il peut comporter d'ambiguïté et d'ambivalence du texte, que les meilleures explications ont su rendre compte, en

y voyant même l'une des spécificités de la déclinaison léonardienne de ce genre littéraire. De même, dans la fable du rasoir, difficilement réductible à une simple « mise en garde contre la vanité », il était intéressant d'interroger le décalage entre les deux attributs que le texte met en valeur successivement dans l'objet-protagoniste – le fil coupant de la lame, la surface aussi réfléchissante qu'un miroir – et d'explorer toute l'épaisseur sémantique de l'opposition qui structure le récit, évoquant aussi bien la dimension morale (travail – oisiveté) que la sphère socio-professionnelle (vie active – vie contemplative ; arts mécaniques – arts libéraux ; humble univers des *rustici villani* – langage prétentieux parodiant celui des humanistes).

Les deux autres extraits tirés au sort appartenaient à des genres moins conventionnellement littéraires, la *profezia* ou *pronostico* pour l'un, le traité à forte teneur polémique pour l'autre. La bonne préparation des candidats leur a permis de ne pas être trop déroutés par cette singularité générique et de proposer, dans quelques cas, des explications qui réussissaient tout à la fois à présenter clairement les règles du genre et à mettre en valeur l'originalité de son traitement par Léonard. C'est ainsi qu'ayant à expliquer l'extrait intitulé *Della crudeltà dell'omo*, une candidate a commencé par illustrer le caractère parodique d'une écriture qui, sous couvert de prophétie, propose en fait une évocation ingénieusement décalée des aspects les plus ordinaires de la vie humaine, pour ensuite montrer, à l'aide de judicieuses remarques formelles, comment ce dispositif ludique en vient ici à véhiculer un sombre pessimisme antihumaniste et à donner corps aux inquiétudes eschatologiques de l'auteur. Plus proche des aspects les mieux connus de l'œuvre de Léonard, l'extrait du traité sur la peinture entrepris à Milan au début des années 1490 (« L'occhio, che si dice finestra dell'anima... ») pouvait inspirer la tentation de remplacer l'explication de texte par un exposé biographique ou un précis d'histoire de l'art. Ce travers a été généralement évité par les candidats qui, s'ils ont parfois multiplié au-delà du nécessaire les informations contextuelles, ont presque tous fait l'effort de se mesurer à la logique propre de ce texte argumentatif puissamment charpenté. La difficulté de l'exercice

tenait ici à l'équilibre qu'il fallait savoir trouver entre élucidation du cheminement conceptuel et analyse des stratégies formelles que Léonard met en place pour le rendre plus efficace : faute d'une attention suffisante à ce deuxième aspect, en effet, le risque était grand de tomber dans la paraphrase ou dans un vague relevé thématique. C'est cet équilibre qu'a voulu récompenser la note la plus élevée attribuée, parmi les explications de ce texte, à celle qui a su le mieux mettre à jour la cohérence rhétorique mais aussi les raccourcis conceptuels qui caractérisent cette attaque un peu bravache lancée par Léonard contre la hiérarchie traditionnelle des arts.

Cette bonne prestation, comme d'autres d'un niveau équivalent entendues cette année, ont donné au jury l'impression que le choix d'un auteur atypique comme Léonard, loin de déstabiliser les candidats, a pu inciter les plus motivés d'entre eux à travailler de manière plus personnelle et plus approfondie. Nous espérons que, grâce à un travail assidu sur les textes et à un usage avisé de la littérature critique, les candidats de l'année prochaine sauront confirmer cette bonne impression.

2 – La traduction

La traduction des textes de la question « Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti », et de la question « Léonard de Vinci. Art, science, écriture ».

Notes obtenues (sur 5) : 0 (2) ; 0,12 (1) ; 1 (2) ; 1,75 (2) ; 1,7 (1) ; 2 (1) ; 2,5 (2) ; 2,60 (1) ; 2,75 (2) ; 2,8 (1) ; 2,91 (1) ; 3,12 (1) ; 3,25 (2) ; 3,41 (1).

Moyenne des notes attribuées : 2,18/5

Rappelons que ces notes sur 5 représentent un 1/8^{ème} des 40 points attribués à l'épreuve d'explication d'un texte du Moyen Âge ou de la Renaissance.

Lors de la saisie finale, le total sur 40 est divisé par deux pour obtenir une note sur 20.

La moyenne de cette épreuve dans l'épreuve a baissé d'un demi-point par rapport à la session précédente ; cependant le nombre de notes égales ou supérieures à la moyenne représente un peu plus de la moitié. Comme on peut le constater aisément, les notes recensées ci-dessus sont cependant le reflet de la qualité disparate des traductions que les candidats ont proposées pour les textes qui leur ont été soumis ; certains résultats sont d'autant plus décevants que les textes (au programme, rappelons-le) sont censés avoir été étudiés — et même préparés — dans le courant de l'année de préparation au concours. Ajoutons, qu'il s'agissait, pour l'une des deux questions de littérature ancienne, de textes poétiques, et pour l'autre de textes exclusivement en prose ; or il s'avère que la forme n'a eu aucune incidence sur la qualité de la traduction : il n'y a donc pas, *a priori*, des textes « faciles » (les textes en prose) ou des textes « difficiles » (les textes poétiques), même si le jury a bien évidemment tenu compte, dans la notation, de la spécificité de tel ou tel passage et, dans certains cas, de son caractère polysémique. Précisons, à ce propos, que les traductions disponibles sur le marché ou en bibliothèque doivent être utilisées avec discernement : elles sont une base de travail tout à fait nécessaire et utile mais les choix de traduction en vue d'une publication voire d'une vulgarisation ne sont pas toujours opportuns dans le cadre d'une traduction académique et linéaire qui n'a à aucun moment l'occasion d'être justifiée par le candidat. La justesse littérale et néanmoins un peu lourde met quelquefois à l'abri d'un faux-sens que la restitution sans discernement des choix concertés mais parfois radicaux d'un traducteur pourrait porter à faire. Le jury, faut-il le rappeler, ayant à sa disposition les traductions disponibles sur le marché, s'est cependant efforcé de ne jamais pénaliser les candidats qui présentaient un choix contestable mais clairement issu d'une traduction officielle.

Une précision pratique importante : dans la mesure où le jury note *in extenso* ce que lui dicte le candidat, il appartient à ce dernier de parler à haute et intelligible

voix et de faire en sorte que son débit n'interdise pas la bonne transcription de sa traduction. Les mots ou segments que le jury n'a pas compris ou qu'il n'a pas eu le temps d'écrire ont fait l'objet de lourdes pénalités. Précisons aussi, dans les conseils de méthode à l'intention des futurs candidats, qu'il faut bien traduire l'intégralité des mots figurant dans le passage proposé. Dans la même logique, il ne faut proposer qu'une seule traduction pour tel ou tel terme : on prêtera donc la plus grande attention aux corrections effectuées sous le coup de la précipitation ou de l'émotion.

Les principales fautes observées :

Il faut veiller à la construction des phrases, surtout lorsqu'elle est longue, et la respecter dans toute la mesure du possible ; et à ce propos, la traduction de la prose léonardienne révèle de véritables difficultés qu'il eût été heureux de décrypter et de résoudre avant l'épreuve finale.

On évitera les barbarismes, comme par exemple *Diana* pour traduire l'adjectif « diana » qui qualifie l'étoile (sonnet *Vedut'ho la lucente stella diana*), ou la forme « inorgueilli », tout comme les non-sens qui se sont par exemple accumulés dans la traduction d'un passage de *Poetica della pittura*, p. 143.

On veillera à étoffer la traduction et à la rendre plus explicite quand cela est nécessaire, comme cela pouvait être nécessaire pour le vers 89 de la chanson II de Guinizzelli, afin d'éviter une incompréhension et/ou un contresens.

Enfin, la grande majorité des traductions proposées présentent de nombreux faux-sens et de fréquentes maladresses ou inexactitudes qui, accumulées, les unes aux autres grèvent considérablement la note finale.

Nous ne dirons jamais assez qu'étant donné que le succès à l'agrégation tient parfois à quelques dixièmes de points, on ne saurait trop insister sur le fait que la traduction des textes anciens figurant au programme des épreuves orales doit

être préparée de façon systématique par les candidats tout au long de l'année. De la même manière, un entraînement assidu à l'épreuve de traduction de l'écrit ne peut avoir que des effets bénéfiques sur les prestations des candidats lors de la traduction d'un texte ancien.

3 – Le questionnaire philologique

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

Cette année tous les candidats sauf un ont répondu au questionnaire, de manière partielle ou entière. Cependant le jury a été surpris de la qualité très peu satisfaisante (sauf quelques rares exceptions) des prestations ; celles-ci manquaient très souvent de précision terminologique, de maîtrise, et de connaissances approfondies. Les notes vont **de 0 à 7,63/10** et la **moyenne** de cette épreuve dans l'épreuve est à **3,48 /10**.

Lors de cette session, le jury se réjouit que, par rapport à l'an dernier, un nombre plus important de candidats a traité la question de versification qui accompagnait le questionnaire philologique des extraits des poésies de Guido Guinizzelli et de Guido Cavalcanti. Il reste cependant des candidats qui ont encore négligé ce point alors qu'il permet très souvent une articulation intéressante avec la partie de l'explication de texte proprement dite. Lorsqu'il y a un texte poétique au programme d'une question ancienne (Moyen Âge et Renaissance), faut-il le rappeler, le travail sur la versification, en vue de l'épreuve d'explication ancienne dans son ensemble, ne peut être bâclé et/ou négligé. Plus particulièrement, certains candidats étaient incapables d'indiquer correctement le schéma métrique d'un sonnet, d'autres évoquaient le schéma des rimes des quatrains comme un remarquable artifice produit singulièrement par l'auteur, alors qu'il s'agit d'une simple application de la règle. La plupart des candidats n'a fait qu'un recours très limité aux phénomènes

métriques dans leur explication de texte (alors qu'il y aurait eu beaucoup à dire, par exemple, sur l'usage et le choix des rimants) ; même le simple décompte des syllabes et repérage des figures métriques qui fait partie traditionnellement du questionnaire philologique a pu poser plus d'un problème à certains candidats. Rappelons ici que l'on n'attend pas dans le cadre de l'explication de textes les compétences fines d'un spécialiste métricologue, mais une connaissance des fondamentaux de la versification est loin d'être un savoir exotérique : elle est tout simplement indispensable pour la lecture de textes poétiques, qu'ils soient anciens ou modernes, et doit faire partie du bagage des futurs enseignants.

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

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

Phonétique

Vocalisme : **Guinizzelli** : martiri ; sia — **Cavalcanti** : âre

Vocalisme tonique : **Léonard** : Dei ; move ; omo ; paure ; piè ; senza

Vocalisme atone : **Léonard** : dimanderai ; finestra ; maladetta ; maravigliò

Consonantisme : **Cavalcanti** : chiaritate ; chiama — **Léonard** : alberi ; cagion ; lalde ; orecchio ; rasoro

Vocalisme et consonantisme : **Guinizzelli** : battaglia ; benvoglienza ; giorno ; parole — **Cavalcanti** : assai ; gente ; priego ; umiltà — **Léonard** : guaina

Phénomènes phonétiques généraux : **Guinizzelli** : canoscenza ; pietà — **Léonard** : balatri ; bottega ; indirieta ; propie ; terrà

Morphologie

Guinizzelli : avanti / senza ; forfalsitade ; giorno ; seria / avrebbe — **Cavalcanti** : avian ; fortemente ; gravezza ; questa — **Léonard** : andando / ito ; avessi ; caggia ; fo ; gli ; raconte

Morphosyntaxe

Cavalcanti : nostro sire

Syntaxe

Guinizzelli : « e credolo » ; « si paga » — **Cavalcanti** : « d'umiltà donna » — **Léonard** : « vide sé essere fatto simile [...] e la sua superficie non ispecchiare » ; « vedrassi » ; « considerava esso caso donde intervenuto fussi »

Etymologie-Sémantique

Guinizzelli : valore ; trova — **Cavalcanti** : mira ; merzede — **Léonard** : discorrendo ; mostrare...monstro ; orba...cieco ; tornerò ; villani

Versification :

Guinizzelli : II, 74 ; VII, 6 — **Cavalcanti** : IV, 14 ; et XXXIX, 1

Remarques et conseils :

En guise de remarque préliminaire, il convient de rappeler que le questionnaire philologique n'est pas un moment à part de l'épreuve de l'explication d'un texte ancien : nous nous permettons de le répéter, l'ensemble de l'épreuve est un tout unitaire et articulé, et le jury attend aussi que les prestations des candidats révèlent leur compréhension et leur maîtrise de cette unité et de cette transversalité. Ainsi lorsque le questionnaire propose de faire l'explication étymologique du substantif **valore** dans le sonnet guinizzellien *Vedut'ho la lucente stella diana*, qui, de l'avis même des candidats, représente une réélaboration innovante de la *laus milieris*, il est attendu que l'explication montre combien la resémantisation du substantif participe activement à l'innovation guinizzellienne. De même, l'explication sémantique de **mira** dans le sonnet IV de Cavalcanti, pour banale et classique qu'elle pût paraître, méritait d'aller chercher plus loin que le sens de « s'étonner, observer avec émerveillement » pour s'attarder quelque peu sur le réseau synonymique et s'interroger sur le choix de ce verbe dans ce contexte de la louange et de la représentation de la déambulation de la dame aimée, provoquant des réactions extatiques chez les spectateurs.

Comme les rapports s'attachent à le faire tous les ans, il n'est pas inutile de rappeler les différentes étapes qu'il convient de respecter dans la méthode d'exposition. **Dans le cas de la phonétique et de la morphologie plus précisément, on pourra distinguer trois temps** : à partir de l'étymon latin correctement identifié, donné, dans la majeure partie des cas, dans sa forme d'accusatif (sauf dans les cas où l'étymon que l'usage a figé appartient à un autre cas : vocatif figé, locatif...) et dont auront été précisées la quantité des voyelles et la place de l'accent tonique, il s'agit tout d'abord **d'identifier le phénomène** qui fait l'objet de la question, et cela par une terminologie appropriée ; puis il faut en **expliquer les mécanismes de fonctionnement** (pourquoi le phénomène d'évolution a eu lieu ; comment il a eu lieu ; quel est le contexte qui a permis à ce phénomène de se réaliser) ; enfin il est opportun de **illustrer** d'au moins un exemple similaire. Trop de candidats continuent de négliger cette dernière étape et

traitent le phénomène proposé comme s'il était isolé, sans prendre la peine d'indiquer les cas voisins d'évolution. Leur démonstration est alors considérée comme lacunaire. En somme, et de façon plus prosaïque encore, nous pourrions dire que le candidat doit s'attacher en permanence à répondre à deux questions « pourquoi le phénomène est-il apparu et comment a-t-il pu se réaliser ? ».

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

Il pourrait sembler redondant voire inutile de préciser que les candidats doivent être très attentifs aux sous-rubriques dans lesquelles sont mentionnés les lexèmes à analyser ; l'expérience prouve que ce rappel a toute sa place ici. En

effet, s'il est demandé de faire l'analyse du vocalisme tonique de **omo**, il est bien attendu que les candidats traiteront seulement la non diphtongaison de la voyelle postalatale labialisée tonique, et ne mentionneront pas l'ouverture spontanée de /u/ bref posttonique vers /o/ fermé puisqu'il s'agit de vocalisme atone.

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

Il faut aussi être très vigilant sur l'étymologie des formes à expliquer, faute de quoi l'explication est compromise dès le départ. Les explications entendues en étymologie-sémantique souffrent très majoritairement d'une grande imprécision. On rappellera utilement que le jury n'attend pas que les candidats proposent une lecture servile des définitions trouvées dans les dictionnaires italien et latin, mis à leur disposition durant le temps de préparation. A partir de leurs connaissances et de vérifications utiles et ciblées, les candidats doivent parvenir à présenter une explication diachronique, convaincante, illustrée d'exemples, si cela est possible, et faisant état, dans certains cas, de liens intertextuels notables (voir ci-dessus les remarques concernant **valore** ou **mira** dans les textes de Guinizzelli et Cavalcanti).

La versification, enfin, ne doit pas être traitée de façon seulement technique mais elle doit permettre à la fois de partager avec le jury des connaissances et une

approche d'analyse, et d'appuyer ou de mieux illustrer l'analyse littéraire en soulignant des propositions interprétatives enrichies par les jeux rimiques, les doubles césures, la bipartition à l'hémistiche décalée... Ainsi est-il demandé aux candidats dans cette partie de l'explication d'analyser la facture prosodique d'un vers (nombre de syllabes morphophonologiques, nombre de syllabes métriques, rythme du vers, phénomènes remarquables permettant d'expliquer la différence entre le nombre de syllabes morphophonologiques et le nombre de syllabes métriques, place et nature de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers) extrait du texte qui leur est soumis. S'agissant de Guinizzelli et Cavalcanti, on n'attendait naturellement pas une connaissance fine des particularités de la versification de ces auteurs, mais bien l'application des principes généraux de la versification italienne tels qu'ils sont présentés dans les meilleurs manuels (pour la prosodie, la référence principale étant celui d'Aldo Menichetti).

Dans les quatre textes poétiques soumis aux candidats de l'explication ancienne (voir détail plus haut) les questions inhérentes à la versification (rappelons-le : Guinizzelli, II, 74 ; et VII, 6 ; Cavalcanti, IV, 14 ; et XXXIX, 1) ont été traitées dans l'ensemble d'une manière plus attentive que par le passé, et le jury a pu se féliciter que les recommandations du précédent rapport ne soient pas tombées dans le vide. La terminologie employée dans la description des formes métriques était le plus souvent correcte, et certains candidats ont réussi à proposer des remarques appropriées et faire preuve d'une réelle intelligence de l'aspect métrique de la composition poétique, surtout en répondant aux questions ponctuelles formulées dans la partie philologique de l'exercice. Aussi, un candidat a-t-il été particulièrement pertinent dans son analyse du vers de Guinizzelli « occhi lucenti, gai e pien d'amore » (VII, 6), évoquant notamment les différentes options d'interprétation prosodique et rythmique de la séquence « gai e » et motivant son choix final. Malheureusement, dans d'autres cas, le niveau de compétence montré était bien moins satisfaisant : la diérèse inhabituelle de « sia » dans « mostrano che 'n me sia dismisura » (Guinizzelli, II, 74), pourtant nécessaire, est passée

inaperçue ; « Se vedi Amore, assai ti priego, Dante » (Cavalcanti, XXXIX, 1) a été lu comme un hendécasyllabe *a minori* avec un accent sur la septième syllabe et une synalèphe « entre les vers 5 et 6 » ; pour « che propriamente n'aviàn canoscenza » (Cavalcanti, IV, 14), une candidate a décelé une mystérieuse dialèphe en troisième position, sans rien dire par ailleurs du rythme lent et irrégulier du vers (trois accents seulement, dont un sur la septième syllabe).

Il convient de rappeler aux futurs candidats que tous les aspects de la versification (structure particulière de la forme métrique, longueur des vers choisis, qualité des rimes, nature du rythme) peuvent et, souvent, doivent être mobilisés dans l'explication du texte poétique, sans oublier que la lecture à haute voix elle-même constitue un premier test de compréhension métrique : aussi, la lecture « Vedut'hò » proposée par une candidate pour le célèbre *incipit* guinzellien « Vedut'ho la lucente stella diana », assez improbable prosodiquement, aurait-elle au moins demandé, si elle était consciente, à être étayée par un raisonnement visant à établir son éventuelle légitimité.

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

4 – L'interrogation portant sur un texte latin

Pour la première fois était proposé au programme de l'épreuve de latin le *De mulieribus claris* de Boccace, qui renouvela considérablement le genre littéraire des

Vies et la figure de l'héroïne. L'ouvrage connut une grande fortune dans la littérature néolatine et vernaculaire, offrant des *exempla* variés de personnages féminins, fictifs ou historiques, de l'Antiquité auxquels s'ajoute une section finale (des chapitres C à CVI) dédiée aux figures plus récentes. Le traité de Boccace offre un bel exemple de réappropriation humaniste de l'héritage culturel et littéraire antique.

Les extraits sélectionnés pour l'épreuve orale ont été tirés de l'édition parue officiellement au programme : Boccace, *De mulieribus claris / Les femmes illustres*, éd. V. Zaccaria, trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres (coll. « Les Classiques de l'humanisme »), 2013. Les candidats ont travaillé sur des extraits qui comptaient entre 86 et 102 mots ; il a été tenu compte de la cohérence des extraits et de leur niveau de difficulté.

Les passages qui ont été tirés au sort sont les suivants :

- *Incipit*, p. 4 : de *Nec volo legenti videatur incongruum à legisse meminerim*
- XXXVII. *De Helena Menelai regis coniuge*, p. 62 : de *Preterea pictores et sculptores à ostendere*.
- XXXVIII. *De Circe Solis filia*, p. 66 : de *Sunt qui dicant à crederetur fuisse conversos*.
- XXXIX. *De Camilla Volscorum regina*, p. 67 : de *Huius quidem virginis a natali suo die à si servasset incolumem*.
- XL. *De Penelope Vlixis coniuge*, p. 70-71 : de *Quo cum vidisset à suscepit*.
- CI. *De Iohanna anglica papa*, p. 187 : de *Iohannes, esto vir nomine videatur à literarum militavit studiis*.
- CII. *De Yrene Constantinopolitana imperatrice*, p. 189 : de *Yrenes atheniensis nobilissima mulier fuit à servari iussit in carcere*.

- *Conclusio*, p. 203-204 : de *In nostras usque feminas à omnes videre potuisse datum est.*

Sur les 20 candidats admissibles et présents, 2 n'ont pas du tout traité le sujet de latin et 3 autres se sont dispensés de la traduction traitant uniquement le point de grammaire qui, déconnecté du texte, ne faisait pas vraiment sens, à supposer que l'exposé soit convaincant en lui-même, ce qui ne fut pas non plus le cas.

Donc 2 candidats ont obtenu la note de 0/10 ; 10 candidats ont obtenu une note comprise entre 1 et 5/10 ; 8 candidats ont obtenu la moyenne ou plus. Les deux meilleures notes sont de 7 et 7,5/10, et 6 notes se situent entre 5 et 7/10. Ces résultats sont similaires à ceux de l'année 2016. Si l'on retient les candidats qui ont vraiment préparé l'épreuve de latin en proposant une traduction complète et un point de grammaire suffisamment développé, à savoir 15 candidats sur 20, les notes vont de 3,83 à 7,5/10, autant de points non négligeables sur la totalité de l'épreuve de textes anciens quand on sait que le classement peut être très serré.

L'épreuve de latin — faut-il le répéter — nécessite un travail sérieux et régulier durant l'année : le jour de l'oral, le temps de préparation (1h30) pour l'ensemble de l'épreuve sur les textes anciens ne permet pas de les découvrir et de les traiter correctement. Néanmoins cette préparation n'est pas si ardue, et le caractère narratif et fractionné du *De mulieribus claris* offrait la possibilité de s'organiser facilement et de faire le point des difficultés rencontrées. La langue et le style de Boccace rendent bien compte des fidélités et des aspérités du latin du premier humanisme par rapport au latin classique sans présenter pour autant de difficultés insurmontables si l'on veut bien s'y attarder un peu. Comme il a déjà été dit dans le rapport de l'année dernière, les quelques irrégularités – par rapport à une norme scolaire qui n'est jamais qu'une reconstitution – montrent les traits propres à un auteur, mais aussi la plasticité et l'évolution de la langue latine, et cela ne devrait pas déstabiliser de futurs professeurs d'italien. Mais, en général, les candidats insuffisamment préparés se heurtent au latin tout simplement, aux constructions de

phrases complexes que l'on pourrait tout aussi bien rencontrer dans la prose de Cicéron.

L'épreuve est composée de deux parties, la traduction et le point de grammaire, dont les grands principes vont être rappelés et quelques modifications annoncées qui entreront en vigueur à partir de l'année 2018.

A- Traduction du texte

Rien ne changera, lors de la prochaine session, à propos de la traduction qui comptera pour les deux tiers de la note. Est évaluée dans cet exercice la capacité des candidats à rendre compte de la structure de la phrase et du sens du texte. Excepté un(e) candidat(e), tous les autres ont bien saisi la manière de procéder par **lecture alternée du syntagme latin suivie de sa traduction en français**. Le jury attend des candidats une totale autonomie, ce qui suppose d'avoir bien assimilé cette démarche car aucune question ne sera posée pour permettre au candidat d'éclaircir un point de syntaxe ou de traduction. Il convient donc de proposer une traduction par groupes de mots qui révèle la compréhension non pas seulement du sens général de la phrase mais de sa structure même ainsi que la capacité de donner des équivalents en français. Un vague *ad sensum* portant sur une, voire deux ou trois phrases lues dans la continuité ne remplit pas les exigences de l'épreuve ; un *ad verbum* incorrect pas davantage. L'équilibre n'est pas si difficile à trouver en s'y préparant un peu. En tout état de cause, si l'incorrection est à bannir, mieux vaut cependant quelques lourdeurs causées par le souci d'exactitude que des approximations pouvant, de glissement en glissement, aboutir au contresens lors d'une traduction trop éloignée. La méthode de la lecture du syntagme latin conjointement à la traduction française, si elle est maîtrisée, permet d'éviter ce dernier écueil.

Les candidats sont dispensés d'une lecture préalable *in extenso* du texte qui leur ferait perdre un temps précieux dans une épreuve où les minutes sont comptées. **Quelques mots d'introduction** sont cependant bienvenus sans remonter à la vie et à l'œuvre de l'auteur : il s'agit d'être bref tout en situant le passage proposé dans l'œuvre au programme.

Le jury note avec satisfaction qu'une seule candidate a, cette année, traduit de façon éparsée quelques membres de phrase piochés ici ou là dans le texte et que, sur les 20 admissibles, 15 avaient préparé le texte même si les résultats sont plus ou moins heureux. Si on note aussi une attention plus précise portée à la valeur des temps verbaux, certaines fautes fréquentes méritent cependant d'être rapidement signalées : la confusion entre le *ut* final et le *ut* consécutif, entre le *cum* historique et le *cum* simplement causal. Peut-être en raison de la variété du vocabulaire de Boccace, de nombreux faux-sens ont été commis, mais certains portaient sur des termes d'un usage classique et banal, par exemple *avarus* (« cupide » et non pas « avare »). Enfin, on regrette la traduction trop littérale des ablatifs absolus dont la valeur circonstancielle est régulièrement omise.

B- Le commentaire grammatical

Le point de grammaire, dont le choix a été jusqu'ici laissé à l'appréciation des candidats, pose problème. Cette partie de l'épreuve a pour but de permettre aux candidats de montrer leur capacité à exposer de façon claire et ordonnée un point grammatical en prenant appui sur le texte qui leur est soumis. Rares sont ceux qui répondent aux attentes du jury : l'exposé du point grammatical est la plupart du temps le lieu de toutes les confusions et révèle que les notions et la terminologie de la morphologie et de la syntaxe latines ne sont pas maîtrisées, et cela même chez des candidats qui ont réussi la première partie de l'épreuve. Sont confondus participes et gérondifs, comparatifs et superlatifs, participes apposés et ablatifs absolus... Enfin, la liberté du choix est parfois encore perçue comme l'occasion de

proposer deux points de grammaire : cela ne fait que rendre l'exposé de chaque point moins précis et, par conséquent, insatisfaisant. De plus, le jury n'a pas à choisir le meilleur (ou le pire), mais c'est au candidat de proposer le mieux en concentrant son attention sur une seule question.

Ainsi la liberté du choix du point à traiter est-elle rarement l'atout qu'elle devrait être. Bien plus, certains détournent l'esprit de l'épreuve en exposant des points grammaticaux, sans doute appris par cœur et susceptibles de couvrir — du moins le croient-ils — tous les cas de figure, si bien qu'une traduction très négligée, voire laissée de côté, a pu néanmoins être suivie d'un exposé grammatical plutôt satisfaisant en soi : le jury a ainsi écouté un point sur la proposition infinitive à la suite d'un passage qui n'en contenait qu'une seule, ou un exposé sur les participes sans que ceux-ci aient été correctement identifiés et analysés dans le texte.

Cette partie de l'épreuve, qui compte un tiers de la note, sera modifiée à partir de **l'année 2018 : le point grammatical à traiter en rapport avec le passage proposé à la traduction sera indiqué sur le sujet**. Il ne s'agit nullement d'exiger des candidats une compétence de latiniste ou de grammairien, mais de revenir aux points fondamentaux de la morphologie et de la syntaxe latines. Les sujets donnés porteront sur des points importants de la grammaire latine et destinés à montrer les capacités d'analyse du candidat et sa connaissance des grandes règles et des principaux mécanismes de la langue. La démarche sera la même que celle exposée dans les rapports précédents : le candidat commencera par relever les occurrences dans le texte et les analysera ; il complètera ensuite son propos en décrivant le fonctionnement général du phénomène grammatical en latin classique et l'élargira aux éventuels cas de figures non représentés dans le texte ; enfin, il pourra clore sa présentation en ouvrant son propos sur son prolongement et son évolution dans la langue vernaculaire : continuité, évolution, rupture, contamination des formes, etc..

Le jury espère vivement que ces quelques dispositions permettront de valoriser une préparation sérieuse et intelligente de cette partie de l'épreuve qui devrait aussi profiter à la préparation du texte et de sa traduction.

EXPLICATION D'UN TEXTE MODERNE

Question 3 : Littérature pour l'enfance et enfance de la nation

Ont été proposés les passages suivants :

- *Cuore* : « Giuseppe Mazzini », « Il ragazzo calabrese ».
- *Pinocchio* : XXX, XXXIII
- *Il giornalino di Gian Burrasca*, « 17 ottobre »

Notes attribuées (14 candidats) : 01 ; 05 ; 06 ; 07 ; 10 ; 12 (3) ; 13 (4) ; 14 (2)

Les explications de textes issus de la Troisième question ont été l'occasion pour le jury de faire une distinction claire entre les candidats. Si le jury a pu entendre de très bonnes explications de textes, d'autres prestations ont en revanche été plus faibles, voire très faibles pour l'une d'entre elle. Cela dit, et à cette unique exception, l'ensemble des candidats semble avoir préparé l'épreuve d'explication orale, même si les résultats sont au final très hétérogènes. Plusieurs remarques peuvent être faites qui expliquent cet écart entre les notes qui ont été attribuées aux différents candidats.

La première remarque renvoie à un défaut qui avait déjà été constaté dans les leçons issues de la Question 3, à savoir un manque de contextualisation, et une faible attention à la spécificité des niveaux rhétoriques des textes en question. Les

candidats ont eu en effet souvent tendance à expliquer l'ensemble des textes qui leur ont été proposés selon un schéma unique d'explication, sans jamais être attentifs à leur spécificité rhétorique. Certes, les explications remarquent dès l'introduction qu'il s'agit de textes s'adressant aux enfants, mais cette indication – qui pourrait du reste être discutée et approfondie – reste souvent assez verbale et n'est pas utilisée dans le reste de l'explication. Du coup, le jury a souvent eu le sentiment que l'introduction restait très générale, se limitait parfois à un simple résumé du texte, et permettait ainsi aux candidats de se lancer dans de grandes considérations assez vagues, à nouveau l'occasion pour réciter un cours. Cette tendance, qui devrait être limitée à partir de l'année prochaine le jury ayant décidé pour l'explication de texte moderne de ne plus donner une liste de textes prédécoupés, mais simplement la liste des œuvres dont seront tirés les textes proposés lors des épreuves orales a littéralement empêché de bons candidats de manifester la qualité de leur préparation. Le jury, comme l'an passé du reste, a parfois eu le sentiment que l'ensemble de l'explication se limitait ainsi pour certains candidats à tenter de se rappeler et de reproduire une explication quasiment apprise par cœur lors de la préparation et à ne pas se concentrer sur le texte proposé.

La seconde remarque renvoie à la tendance qu'ont eue certains candidats, parfois talentueux, à ne pas être assez attentifs à la complexité de certains textes, voire à leur caractère problématique et ambigu. Certes, cette tendance pouvait être liée à un souci de clarté et d'exposition didactique louable de la part des candidats, mais elle a eu parfois un effet réducteur, de lissage des textes réduits à de simples grandes thématiques annoncées de manière quelque peu péremptoire dès l'introduction. Ainsi tel texte est immédiatement présenté comme singulièrement « ironique » ou « comique » par exemple, sans que jamais ces critères et ces qualifications ne soient précisément développés et approfondis de manière problématique. En plaquant ainsi de telles qualifications, le reste de l'explication s'efforce souvent artificiellement de montrer à tout prix en quoi le texte est

« ironique » ou « comique », le réduisant de la sorte à une seule ligne directrice, et s'empêchant du même coup d'être attentive à sa complexité interne.

À l'opposé de cette tendance réductrice, qui tentait à tout prix de réduire les textes à une ligne directrice unique, le jury a parfois pu constater un autre défaut dans certaines prestations qui consistait à simplement se contenter de constater la « complexité » du texte, pour, par la suite, se limiter à des remarques éparses, sans aucune ligne directrice. À nouveau, il convient d'indiquer que l'explication de texte procède par équilibre, et s'il ne s'agit pas de simplifier le texte en le réduisant à une catégorie unique dans laquelle on cherche à tout prix à le faire entrer, il ne s'agit pas non plus de renoncer à toute tentative d'interprétation et de se limiter à constater une complexité vague et verbale.

Ces remarques qui sont destinées à aider les futurs candidats dans leur préparation – et le jury espère que les réformes introduites dans les épreuves orales à partir de la session 2018 permettront aux candidats d'éviter les défauts qui viennent d'être soulignés – ne doivent néanmoins pas occulter les bonnes explications de texte que le jury a eu l'occasion d'entendre, manifestant à la fois une bonne préparation au Concours et une réelle sensibilité face aux textes proposés.

Question 4 : Curzio Malaparte

Ont été proposés les passages suivants :

- *La pioggia di fuoco (La pelle)*
- *Il sangue (Kaputt)*
- *La peste (La pelle)*

Notes attribuées (6 candidats) : 07, 08, 12, 13 (2), 14.

Les notes ci-dessus démontrent que l'épreuve a joué son rôle discriminant, puisque les candidats se répartissent en deux groupes distincts : ceux qui maîtrisent la technique de l'explication de texte et, à l'inverse, ceux dont les prestations restent moyennes.

Dans l'intérêt des futurs candidats, le jury souhaite préciser ses attentes et attirer l'attention sur les points suivants :

- La gestion du temps disponible faisant aussi partie de l'exercice, il importe, notamment dans l'introduction, de ne pas s'éparpiller dans des considérations plus ou moins étrangères au texte. Tel candidat a ainsi consacré près de 10 minutes de son introduction à la biographie de Malaparte (qu'il pouvait pourtant considérer connue du jury) et à une présentation très générale de l'œuvre dont était tiré le passage avant d'en venir au fait, à savoir au texte lui-même. Une telle perte de temps était d'autant plus regrettable que certains des textes proposés aux candidats étaient caractérisés par une très grande richesse – pour ne pas dire par une forme de foisonnement – qui impliquait, précisément, qu'ils aillent directement à l'essentiel et qu'ils portent sur le passage un regard synthétique. Notons à ce propos que certaines considérations « périphériques » au texte énoncées dans l'introduction auraient gagnées à être placées dans le développement : s'appuyant sur le texte lui-même, elles en auraient proposé une approche originale. Rappelons cette évidence : il ne s'agit pas seulement d'avoir des connaissances approfondies sur l'auteur et sur son œuvre, il convient surtout de les utiliser à bon escient.

- Des problèmes d'ordre méthodologique ont été observés dans l'annonce du plan et dans le découpage du texte. Celui-ci doit déjà constituer un éclairage du passage proposé, de même que chacune des parties doit être soigneusement reliée à la dynamique générale du texte. Certains candidats, pour justifier la division qu'ils proposaient, se sont bornés à résumer chacune des parties : ce faisant, ils se livraient à un découpage arbitraire que rien ne venait étayer et qui n'était en définitive qu'une paraphrase du texte et non une amorce de réflexion ou d'explication. Conséquence logique de ce « séquençage », les candidats avaient ensuite le plus grand mal à articuler les parties entre elles, ce qu'illustraient des

transitions très lourdes et des formulations maladroites comme « ora passiamo alla terza parte della nostra analisi ». Les candidats conviendront que le jury était en droit d'attendre une plus grande fluidité dans leur discours.

- Sans doute conditionnés par la richesse de la prose malapartienne, les candidats ont été tentés de faire divers rapprochements ou d'introduire des idées souvent intéressantes, les uns comme les autres n'étant pas aussi développés qu'ils auraient dû l'être ; ainsi, si la référence à Dante était inévitable dans l'explication du passage tiré du chapitre *La pioggia di fuoco (La pelle)*, on ne pouvait se limiter à la simple évocation de cet auteur ; il fallait surtout démontrer en quoi Dante pouvait constituer une sorte de modèle, voire d'*exemplum* dans la description d'un cataclysme. Dans certains cas, heureusement limités, c'est l'ensemble de la grille de lecture qui manquait de précision ; ainsi, dans son explication du passage tiré du chapitre *La peste (La pelle)*, une candidate s'est fait fort de démontrer que la peste ainsi décrite était un symbole, sans jamais préciser de quoi, laissant ainsi le jury sur sa faim... Dans la même logique, invitons les candidats à faire preuve de vigilance et de précision lorsqu'ils reprennent à leur compte des notions que la critique applique régulièrement à l'œuvre de Malaparte. Cela vaut notamment pour les références au baroque ou au surréalisme : on ne peut remarquer « una forte componente barocca nel testo » sans tenter d'expliquer en quoi elle consiste, faute de quoi le propos ne s'élève guère au-dessus d'une remarque « passe-partout ». Ces notions importantes, que l'on rencontre, il est vrai, dans quantité d'ouvrages consacrés à Malaparte, méritaient quelques développements, d'autant que les candidats avaient le texte comme appui, pour confirmer ou à l'inverse infirmer ce qu'ils avaient pu lire dans leur préparation. Notons que la liste des termes susceptibles d'ouvrir des pistes de réflexion intéressantes sans avoir été véritablement analysés comprend aussi les notions de mimesis ou de surréel, ainsi que la mystérieuse formule d'*io malapartiano*. Cela étant dit et ces réserves formulées, il convient de souligner que certains candidats ont pris soin de définir de façon satisfaisante les termes critiques et les outils d'analyse qu'ils avaient décidé

d'employer, se donnant ainsi les moyens de proposer une explication à la fois personnelle et convaincante du passage qui leur avait été soumis.

- Si les candidats, dans l'ensemble, ne se sont pas dérobés à l'obligation qui leur était faite de s'emparer du texte, le jury a pu observer que le regard porté sur le texte était parfois un peu myope, l'analyse manquant à la fois de recul et d'ampleur. Cela vaut notamment pour le passage tiré du chapitre *Il sangue (Kaputt)*, qui décrit le retour de Malaparte à Naples ; il aurait été utile de faire remarquer (peut-être dans la conclusion, qui s'est trop souvent limitée à résumer ce qui avait été dit dans le développement) que ce passage constitue, dans l'histoire de l'œuvre malapartienne, une articulation entre *Kaputt* et *La pelle* : Naples, en effet, y est décrite comme « un enorme mucchio di macerie e di stracci insanguinati », autant d'images et de termes qui seront repris *ad nauseam* dans *La pelle* quelques années plus tard.

Que Malaparte soit un auteur difficile n'aura échappé à personne ; cette constatation ne dispense pas les candidats d'affronter vaillamment le texte, ce que certains d'entre eux, répétons-le, ont fait avec un courage que le jury a su apprécier à sa juste valeur. Cette difficulté nous amène à répéter, une fois encore, que l'entraînement à l'explication de texte orale doit se faire tout au long de l'année de préparation du concours. La réussite au concours est à ce prix.

ÉPREUVE ORALE DE TRADUCTIONS IMPROVISÉES

Cette épreuve n'aura plus lieu lors de la prochaine session de l'agrégation externe ; le jury a voulu par conséquent ouvrir le propos qui va suivre sur des considérations plus larges, des conseils plus généraux qui se révéleront sans doute utiles aux futurs candidats au concours.

La traduction improvisée, comme la traduction écrite, exige un entraînement régulier, voire soutenu : dans un premier temps, il s'agit pour ceux qui se préparent au passage d'une langue à une autre, d'acquérir une « agilité intellectuelle » et des réflexes qui permettent d'affronter l'exercice. À un degré supérieur, la préparation, comme nous allons le démontrer, amène les candidats à dépasser la peur de l'obstacle ou, comme cela a été le cas pour les étudiants les plus exercés, à ne pas hésiter, par exemple, devant une expression idiomatique de la langue source qui ne peut être rendue par une structure équivalente dans la langue cible. Une préparation soutenue favorise la mobilisation de tous les acquis, à bon escient, au moment où ils sont sollicités.

Tout ne peut être appris par cœur, la « familiarité des deux langues » s'acquiert d'abord par la lecture. Les textes proposés cette année encore sont, pour la plupart, des classiques ou tout au moins des textes connus des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. On a pu traduire ainsi en thème, des passages de *Corinne ou l'Italie*, de Germaine de Staël (1807), *Impressions de voyage*, d'Alexandre Dumas (1833), *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857), *Le Grand Meaulnes*, d'Alain Fournier (1913), *La chute*, d'Albert Camus (1956), *Oublier Palerme*, d'Edmonde Charles-

Roux (1966), *Terrasse à Rome*, de Pascal Quignard (2000), et de *Au piano*, de Jean Echenoz (2003).

Tandis qu'en version, les candidats ont été confrontés à des extraits de *Racconti romani*, d'Alberto Moravia (1954), *Il barone rampante* (1957) et *Racconti* (1958), d'Italo Calvino, *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), *Castelli di rabbia*, de Alessandro Baricco (1991), *Il lato sinistro del cuore*, de Carlo Lucarelli (2003), et de *In questa luce*, de Daniele Del Giudice (2013).

Tout au long de leur cursus, les étudiants ont l'occasion de lire ou d'expliquer certains de ces textes rendus incontournables par une portée acquise au fil du temps et qui fait de ces publications les « fondamentaux » d'une culture. Les enseignants des universités les proposent souvent à la traduction. Mais leur lecture intégrale, comme nous l'avons mentionné plus haut, contribue largement à l'acquisition de repères linguistiques qui se révèlent essentiels lors de l'épreuve.

Élargir le champ de ses lectures, permet également, à travers un exercice plaisant et salubre, de connaître une culture par ses œuvres, celles dont Italo Calvino dit aussi qu'elles sont connues de tous parfois sans être lues (*Perché leggere i classici*, Einaudi 1991). Il convient donc, lorsque l'on a suivi un cursus humaniste et que l'on aborde les concours de recrutement des professeurs, de s'approprier, en dehors du programme, les grandes œuvres de la littérature française et italienne.

Un entraînement régulier à la traduction aura également permis à certains candidats d'éviter les pièges de l'exercice, comme la traduction littérale de segments de phrases qui avaient des équivalents plus appropriés dans la langue cible, ou, à l'inverse, la recherche systématique de tournures idiomatiques parfois désuètes ou inappropriées, là où une traduction littérale suffisait à rendre le sens du texte. Car c'est bien de sens qu'il s'agit : la forme particulière de l'exercice fait oublier que les propositions qui sont faites au jury doivent « signifier quelque chose ».

Le sens passe par le choix des mots les plus appropriés, dans le cadre de l'énoncé présenté. Lorsque plusieurs synonymes se présentent à l'esprit, la connaissance du contexte historique, social ou culturel du texte aide à faire le choix du registre adéquat. Le repérage des indices présents dans l'extrait ou des éléments para-textuels comme la date de publication de l'œuvre doit être un réflexe. Pour « auvent », par exemple, *pensilina*, mot créé en 1918, à la faveur de l'industrialisation, ne peut être employé dans un texte dont l'action se déroule au XVII^e siècle. Dans le même ordre d'idée, on retiendra que l'on peut parfaitement rendre dans un langage correct et châtié, un mot ou une expression de la langue courante.

Si l'ignorance est pardonnable, sa persistance ne l'est pas. Des champs lexicaux, comme ceux de la description physique, morale ou celui des sentiments, par exemple, sont récurrents et doivent par conséquent être connus des étudiants.

L'ensemble des prestations a révélé les failles de quelques candidats : les erreurs relevées par le jury vont de la maladresse aux plus rares contresens. Nous déplorons quelques barbarismes qui ne sont que le signe d'une préparation insuffisante.

Une phrase ne peut avoir de sens si sa construction est approximative ou si la grammaire de la langue utilisée n'est pas rigoureusement respectée. Les pronoms changeant d'antécédents dans deux propositions consécutives ont coûté des points précieux à certains candidats. Le jury a été également étonné de relever de nombreux solécismes et même des erreurs de syntaxe plus grossières comme l'oubli du subjonctif dans les propositions subordonnées concessives ; ce mode est de moins en moins employé dans la langue orale, certes, mais il est exigé dans la langue « académique » que les futurs professeurs doivent transmettre à leurs élèves. Quant au « futur dans le passé », il doit être aisément repéré et traduit par

tout italianiste. Enfin, il est toujours étonnant de constater que la traduction d'un verbe conjugué à un mode et à un temps précis pose encore des problèmes à ce niveau de préparation et les stratégies de contournement n'ont pas échappé au jury.

Si dans l'ensemble, les erreurs grossières ont été plutôt rares, et les notes attribuées cette année attestent le sérieux de la préparation de nombreux candidats, leur persistance devrait alerter ceux qui envisagent de passer les épreuves de ce concours et les encourager à tenir compte des conseils prodigués ici.

Le jury a particulièrement apprécié :

- le respect des règles imposées par l'épreuve : la gestion scrupuleuse du temps et la capacité à contenir la réflexion dans un délai ne trahissant pas l'intitulé de l'épreuve ;
- la clarté de la diction et le débit régulier de nombreux candidats, lesquels, tout en respectant les temps de l'épreuve, ont veillé à permettre la prise de note de leur traduction ;
- la lecture correcte et modulée de textes, certes supports d'épreuves, mais qui étaient des extraits cohérents d'œuvres produites dans des contextes identifiables ;
- les choix heureux de traduction qui ont révélé la bonne compréhension des textes dans les deux langues et qui ont permis d'apprécier la culture des candidats.

Toutes ces remarques soulignent la qualité de la préparation de la plupart des agrégatifs. Le jury ne peut que s'en réjouir. Nous incitons par conséquent les futurs candidats à suivre l'exemple de leurs aînés et à préparer scrupuleusement les épreuves auxquelles ils seront confrontés dans les années à venir.



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

STATISTIQUES

ADMISSIBILITE

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Nombre d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissible	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles	Coef type présents	Coef type admissibles
101	290 COMPOSITION EN ITALIEN	00000	210	66	21	05.77	09.19	03.38	01.87
101	Tout	Tous	210	66	21	05.77	09.19	03.38	01.87
102A	032 THEME	00000	210	66	21	04.67	05.91	01.75	01.03
102A	Tout	Tous	210	66	21	04.67	05.91	01.75	01.03
102B	033 VERSION	00000	210	66	21	03.19	05.07	01.93	00.69
102B	Tout	Tous	210	66	21	03.19	05.07	01.93	00.69
103	078 COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	210	64	21	06.03	10.17	04.10	03.14
103	Tout	Tous	210	64	21	06.03	10.17	04.10	03.14

ADMISSIBILITE

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admissibles			
			Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.	Note Mini.	Note Maxi.	Total Mini.	Total Maxi.
101	2908 COMPOSITION EN ITALIEN	00000	00.25	13.00	12.48	172.90	05.00	13.00	123.14	172.90
101	Tout	Tous	00.25	13.00	12.48	172.90	05.00	13.00	123.14	172.90
102A	0329 THEME	00000	00.47	07.57	12.48	172.90	04.33	07.57	123.14	172.90
102A	Tout	Tous	00.47	07.57	12.48	172.90	04.33	07.57	123.14	172.90
102B	0330 VERSION	00000	00.00	06.47	12.48	172.90	03.89	06.47	123.14	172.90
102B	Tout	Tous	00.00	06.47	12.48	172.90	03.89	06.47	123.14	172.90
Total			00.00	13.00	12.48	172.90	03.89	13.00	123.14	172.90



ADMISSIBILITE

Répartition par profession après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Profession	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
0010 ELEVE D'UNE ENS	3	3	3
0081 ETUDIANT EN ESPE EN 1ERE ANNEE	8	2	0
0082 ETUDIANT EN ESPE EN 2EME ANNEE	2	0	0
0083 ETUD.HORS ESPE (SANS PREPA)	6	3	1
0086 ETUD.HORS ESPE (PREPA MO.UNIV)	17	11	7
0102 PROFESSIONS LIBERALES	3	1	0
0103 CADRES SECT PRIVE CONV COLLECT	7	1	0
0104 SALARIES SECTEUR TERTIAIRE	12	2	0
0105 SALARIES SECTEUR INDUSTRIEL	1	0	0
0107 SANS EMPLOI	34	4	2
0112 FORMATEURS DANS SECTEUR PRIVE	1	0	0
0200 AGENT ADMLMEMBRE UE(HORS FRA)	2	0	0
3000 ENSEIGNANT DU SUPERIEUR	7	5	0
3013 AG NON TITULAIRE FONCT PUBLIQ	3	0	0
3014 FONCT STAGIAIRE FONCT PUBLIQUE	1	0	0
3016 PERS ENSEIG TIT FONCT PUBLIQUE	3	1	0
3017 PERS ENSEIG NON TIT FONCT PUB	2	0	0
3019 ENSEIG NON TIT ETAB SCOLETR	1	1	0
3028 PERS FONCT TERRITORIALE	2	0	0
5534 CERTIFIE	62	21	6
5701 ENS.STAGIAIRE 2E DEG. COL/LYC	4	0	0
5752 PLP	2	0	0
6153 PROFESSEUR ECOLES	3	0	0
6156 PROF DES ECOLES STAGIAIRE	1	0	0
7595 VACATAIRE ENSEIGNANT DU SUP.	1	0	0
7784 PROFESSEUR ASSOCIE 2ND DEGRE	1	0	0
7790 CONTRACTUEL 2ND DEGRE	7	3	0
7862 ASSISTANT D'EDUCATION	8	5	0
8430 CONTRACT ENSEIGNANT SUPERIEUR	6	4	2

Édité le : 23/10/2017

PAGE: 1/1



ADMISSIBILITE

Répartition par profession après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Profession	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
B ELEVE D'UNE ENS	3	3	3
C ETUDIANT	33	16	8
F ENSEIGNANT-CPE-COP STAGIAIRE	5	0	0
G ENSEIGNANT TITULAIRE MEN	74	26	6
I AGENT NON TITULAIRE DU MEN	23	12	2
K AG.FONCT.PUBLI.ETAT AUTRES MIN	10	2	0
L AG.FONCT.PUBLIQUE TERRITORIALE	2	0	0
N HORS FONC.PUBLIQUE/SANS EMPLOI	58	8	2
U AGENT ADMIN.MEMBRE UE (HORS F)	2	0	0



ADMISSIBILITE

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02 D' AIX-MARSEILLE	18	6	2
A03 DE BESANCON	2	1	0
A04 DE BORDEAUX	5	2	0
A05 DE CAEN	3	1	0
A06 DE CLERMONT-FERRAND	1	0	0
A07 DE DIJON	2	0	0
A08 DE GRENOBLE	10	6	0
A09 DE LILLE	13	7	2
A10 DE LYON	21	10	7
A11 DE MONTPELLIER	4	0	0
A12 DE NANCY-METZ	8	3	0
A13 DE POITIERS	3	0	0
A14 DE RENNES	7	4	0
A15 DE STRASBOURG	7	4	0
A16 DE TOULOUSE	6	2	1
A17 DE NANTES	2	1	0
A18 D' ORLEANS-TOURS	5	0	0
A19 DE REIMS	2	1	0
A20 D' AMIENS	2	0	0
A21 DE ROUEN	1	0	0
A22 DE LIMOGES	1	1	0
A23 DE NICE	14	3	1
A27 DE CORSE	1	0	0
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	72	15	8

ADMISSIBILITE

Date de naissance après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Année de naissance	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
1952	1	1	0
1960	1	0	0
1962	1	0	0
1963	1	0	0
1964	2	0	0
1965	2	0	0
1969	1	0	0
1970	4	4	1
1971	3	1	1
1972	2	1	1
1973	2	0	0
1974	7	0	0
1975	7	2	0
1976	3	1	0
1977	8	1	0
1978	6	0	0
1979	6	2	1
1980	2	0	0
1981	7	1	0
1982	14	5	0
1983	14	1	0
1984	11	3	1
1985	18	4	1
1986	12	5	1
1987	15	4	0
1988	8	5	0
1989	17	8	4
1990	8	2	2
1991	17	9	2

Édité le : 23/10/2017

PAGE: 1/2

ADMISSIBILITE

Date de naissance après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Année de naissance	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
1992	5	4	4
1993	4	2	1
1994	1	1	1

ADMISSIBILITE

Répartition par sexe après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
FEMME	138	43	15
HOMME	72	24	6

ADMISSIBILITE

Titres-Diplômes requis après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

	Titre ou diplôme requis	Nb. d'inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
104	DOCTORAT	37	9	3
106	DIP POSTSECONDAIRE 5 ANS OU +	9	3	1
109	MASTER	140	49	17
110	GRADE MASTER	5	1	0
118	ENSEIGNANT TITUL-ANCIEN TITUL CAT A	9	1	0
206	ADMIS ECH.REM.CERTIFIE PLP PEPS	2	2	0
218	DIPLOME D'INGENIEUR (BAC+5)	4	0	0
234	DIPLOME GRANDE ECOLE (BAC+5)	2	1	0
239	001 DISP.TITRE 3 ENFANTS (MERE)	2	1	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	< 1	3	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 1 et < 2	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 2 et < 3	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 3 et < 4	1	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 4 et < 5	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 5 et < 6	4	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 6 et < 7	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 7 et < 8	8	2
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 8 et < 9	8	6
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 9 et < 10	4	3
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 10 et < 11	3	3
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 11 et < 12	5	4
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 12 et < 13	1	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	>= 13 et < 14	1	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	00000	Absent	144	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	< 1	3	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 1 et < 2	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 2 et < 3	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 3 et < 4	1	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 4 et < 5	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 5 et < 6	4	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 6 et < 7	7	0
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 7 et < 8	8	2
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 8 et < 9	8	6
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 9 et < 10	4	3
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 10 et < 11	3	3
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 11 et < 12	5	4
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 12 et < 13	1	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	>= 13 et < 14	1	1
101	290	COMPOSITION EN ITALIEN	Tous	Absent	144	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
102A	032 THEME	00000	< 1	3	0
102A	032 THEME	00000	>= 1 et < 2	4	0
102A	032 THEME	00000	>= 2 et < 3	3	0
102A	032 THEME	00000	>= 3 et < 4	7	0
102A	032 THEME	00000	>= 4 et < 5	19	6
102A	032 THEME	00000	>= 5 et < 6	12	3
102A	032 THEME	00000	>= 6 et < 7	13	8
102A	032 THEME	00000	>= 7 et < 8	5	4
102A	032 THEME	00000	Absent	144	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
102A	032 THEME	Tous	< 1	3	0
102A	032 THEME	Tous	>= 1 et < 2	4	0
102A	032 THEME	Tous	>= 2 et < 3	3	0
102A	032 THEME	Tous	>= 3 et < 4	7	0
102A	032 THEME	Tous	>= 4 et < 5	19	6
102A	032 THEME	Tous	>= 5 et < 6	12	3
102A	032 THEME	Tous	>= 6 et < 7	13	8
102A	032 THEME	Tous	>= 7 et < 8	5	4
102A	032 THEME	Tous	Absent	144	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière		N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
102B	033	VERSION	00000	< 1	13	0
102B	033	VERSION	00000	>= 1 et < 2	6	0
102B	033	VERSION	00000	>= 2 et < 3	9	0
102B	033	VERSION	00000	>= 3 et < 4	12	2
102B	033	VERSION	00000	>= 4 et < 5	9	5
102B	033	VERSION	00000	>= 5 et < 6	15	12
102B	033	VERSION	00000	>= 6 et < 7	2	2
102B	033	VERSION	00000	Absent	144	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
102B	033 VERSION	Tous	< 1	13	0
102B	033 VERSION	Tous	>= 1 et < 2	6	0
102B	033 VERSION	Tous	>= 2 et < 3	9	0
102B	033 VERSION	Tous	>= 3 et < 4	12	2
102B	033 VERSION	Tous	>= 4 et < 5	9	5
102B	033 VERSION	Tous	>= 5 et < 6	15	12
102B	033 VERSION	Tous	>= 6 et < 7	2	2
102B	033 VERSION	Tous	Absent	144	0



ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	< 1	4	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 1 et < 2	11	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 2 et < 3	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 3 et < 4	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 4 et < 5	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 5 et < 6	5	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 6 et < 7	6	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 7 et < 8	6	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 8 et < 9	10	5
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 9 et < 10	4	3
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 10 et < 11	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 11 et < 12	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 12 et < 13	2	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 13 et < 14	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 14 et < 15	2	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 15 et < 16	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	>= 18 et < 19	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	Absent	145	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	00000	Copie blanche	1	0

ADMISSIBILITE

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admissibles
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	< 1	4	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 1 et < 2	11	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 2 et < 3	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 3 et < 4	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 4 et < 5	3	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 5 et < 6	5	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 6 et < 7	6	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 7 et < 8	6	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 8 et < 9	10	5
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 9 et < 10	4	3
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 10 et < 11	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 11 et < 12	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 12 et < 13	2	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 13 et < 14	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 14 et < 15	2	2
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 15 et < 16	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	>= 18 et < 19	1	1
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	Absent	145	0
103	078	COMPOSITION EN FRANCAIS	Tous	Copie blanche	1	0

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 210
Nombre de candidats non éliminés : 63 Soit : 30.00 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 21 Soit : 33.33 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0094.99 (soit une moyenne de : 06.79 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0143.33 (soit une moyenne de : 10.24 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 10

Barre d'admissibilité : 0123.14 (soit un total de : 08.80 / 20)

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



ADMISSION

Moyenne par épreuve/matière après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° commissi	Nombre d'admissibles	Nb. présents	Nb. admis	Moyenne des présent	Moyenne des admis	Ecart type présents	Ecart type admis
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	21	20	10	11.95	14.10	03.34	01.92
204	Tout	Tous	21	20	10	11.95	14.10	03.34	01.92
205	327 EXPLICATION EN FRANÇAIS	00000	21	20	10	08.57	10.82	03.28	01.82
205	Tout	Tous	21	20	10	08.57	10.82	03.28	01.82
206	291 EXPLICATION EN ITALIEN	00000	21	20	10	10.60	12.50	03.57	01.02
206	Tout	Tous	21	20	10	10.60	12.50	03.57	01.02
207	187 TRADUCTION IMPROVISÉE	00000	21	20	10	10.69	11.10	02.18	01.58
207	Tout	Tous	21	20	10	10.69	11.10	02.18	01.58
208	291 MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANÇAIS	00000	21	20	10	14.79	15.60	01.24	00.48
208	Tout	Tous	21	20	10	14.79	15.60	01.24	00.48

ADMISSION

Notes-Totaux Min./Max. après barre

Concours **EAE AGREGATION EXTERNE**

Section / option : **0429A ITALIEN**

Epreuve	Matière	N° de lot	Présents				Admis			
			Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.	Note Min.	Note Max.	Total Min.	Total Max.
204			04.00	18.00	140.21	303.15	12.00	18.00	243.57	303.15
204	2909 LECON EN ITALIEN	00000	04.00	18.00	140.21	303.15	12.00	18.00	243.57	303.15
205			02.25	13.69	140.21	303.15	07.31	13.69	243.57	303.15
205	3277 EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	02.25	13.69	140.21	303.15	07.31	13.69	243.57	303.15
206			01.00	14.00	140.21	303.15	10.00	14.00	243.57	303.15
206	2910 EXPLICATION EN ITALIEN	00000	01.00	14.00	140.21	303.15	10.00	14.00	243.57	303.15
207			04.06	13.53	140.21	303.15	07.73	13.33	243.57	303.15
207	1873 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	04.06	13.53	140.21	303.15	07.73	13.33	243.57	303.15
208			11.00	16.25	140.21	303.15	14.75	16.25	243.57	303.15
208	2911 MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	11.00	16.25	140.21	303.15	14.75	16.25	243.57	303.15
Total			01.00	18.00	140.21	303.15	07.31	18.00	243.57	303.15

ADMISSION

Répartition par profession après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Profession		Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
0010	ELEVE D'UNE ENS	3	3	3
0083	ETUD.HORS ESPE (SANS PREPA)	1	1	1
0086	ETUD.HORS ESPE (PREPA MO.UNIV)	7	7	4
0107	SANS EMPLOI	2	2	0
5534	CERTIFIE	6	5	1
8430	CONTRACT ENSEIGNANT SUPERIEUR	2	2	1

ADMISSION

Répartition par profession après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

	Profession	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
B	ELEVE D'UNE ENS	3	3	3
C	ETUDIANT	8	8	5
G	ENSEIGNANT TITULAIRE MEN	6	5	1
I	AGENT NON TITULAIRE DU MEN	2	2	1
N	HORS FONC.PUBLIQUE/SANS EMPLOI	2	2	0

ADMISSION

Répartition par académies après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

	Académie	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
A02	D' AIX-MARSEILLE	2	2	1
A09	DE LILLE	2	2	0
A10	DE LYON	7	7	4
A16	DE TOULOUSE	1	0	0
A23	DE NICE	1	1	0
A90	PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	8	8	5

ADMISSION

Date de naissance après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

Année de naissance	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
1970	1	1	0
1971	1	1	1
1972	1	0	0
1979	1	1	0
1984	1	1	0
1985	1	1	0
1986	1	1	0
1989	4	4	2
1990	2	2	1
1991	2	2	1
1992	4	4	3
1993	1	1	1
1994	1	1	1



ADMISSION

Répartition par sexe après barre

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0429A ITALIEN

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
FEMME	15	15	8
HOMME	6	5	2

ADMISSION

Titres-Diplômes requis après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

	Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis
104	DOCTORAT	3	3	1
106	DIP POSTSECONDAIRE 5 ANS OU +	1	1	0
109	MASTER	17	16	9

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 4 et < 5	1	0
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 5 et < 6	1	0
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 8 et < 9	1	0
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 10 et < 11	1	0
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 11 et < 12	4	0
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 12 et < 13	3	3
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 13 et < 14	2	1
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 14 et < 15	4	3
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 16 et < 17	2	2
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	>= 18 et < 19	1	1
204	290 LECON EN ITALIEN	00000	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière		N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 4 et < 5	1	0
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 5 et < 6	1	0
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 8 et < 9	1	0
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 10 et < 11	1	0
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 11 et < 12	4	0
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 12 et < 13	3	3
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 13 et < 14	2	1
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 14 et < 15	4	3
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 16 et < 17	2	2
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	≥ 18 et < 19	1	1
204	290	LECON EN ITALIEN	Tous	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 2 et < 3	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 3 et < 4	2	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 5 et < 6	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 6 et < 7	2	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 7 et < 8	4	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 9 et < 10	1	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 10 et < 11	5	5
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 11 et < 12	1	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 12 et < 13	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	>= 13 et < 14	2	2
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	00000	Absent	1	0



ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 2 et < 3	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 3 et < 4	2	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 5 et < 6	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 6 et < 7	2	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 7 et < 8	4	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 9 et < 10	1	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 10 et < 11	5	5
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 11 et < 12	1	1
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 12 et < 13	1	0
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	≥ 13 et < 14	2	2
205	327	EXPLICATION EN FRANCAIS	Tous	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière		N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 1 et < 2	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 5 et < 6	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 6 et < 7	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 7 et < 8	2	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 8 et < 9	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 10 et < 11	1	1
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 12 et < 13	4	3
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 13 et < 14	6	5
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	>= 14 et < 15	3	1
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	00000	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière		N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 1 et < 2	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 5 et < 6	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 6 et < 7	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 7 et < 8	2	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 8 et < 9	1	0
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 10 et < 11	1	1
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 12 et < 13	4	3
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 13 et < 14	6	5
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	≥ 14 et < 15	3	1
206	291	EXPLICATION EN ITALIEN	Tous	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 4 et < 5	1	0
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 7 et < 8	2	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 9 et < 10	2	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 10 et < 11	5	2
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 11 et < 12	4	3
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 12 et < 13	3	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	>= 13 et < 14	3	2
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	00000	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve	Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 4 et < 5	1	0
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 7 et < 8	2	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 9 et < 10	2	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 10 et < 11	5	2
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 11 et < 12	4	3
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 12 et < 13	3	1
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	>= 13 et < 14	3	2
207	187 TRADUCTION IMPROVISEE	Tous	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 11 et < 12	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 12 et < 13	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 13 et < 14	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 14 et < 15	5	1
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 15 et < 16	9	6
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	>= 16 et < 17	3	3
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	00000	Absent	1	0

ADMISSION

Répartition des notes après barre

Concours : EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Epreuve		Matière	N° de lot	Notes	Nb. présents	Nb. admis
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 11 et < 12	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 12 et < 13	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 13 et < 14	1	0
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 14 et < 15	5	1
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 15 et < 16	9	6
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	>= 16 et < 17	3	3
208	291	MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANCAIS	Tous	Absent	1	0



Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats admissibles :	21		
Nombre de candidats non éliminés :	20	Soit : 95.24	% des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>			
Nombre de candidats admis sur liste principale :	10	Soit : 50.00	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

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

Moyenne des candidats non éliminés :	379.22	(soit une moyenne de : 10.84 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0424.65	(soit une moyenne de : 12.13 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	235.50	(soit une moyenne de : 11.21 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0269.08	(soit une moyenne de : 12.81 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	10		
Barre de la liste principale :	0396.31	(soit un total de : 11.32 / 20)	
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)	

(Total des coefficients : 35 dont admissibilité : 14 admission : 21)