

# ITALIEN

## Écrit

### Toutes séries

#### Commentaire d'un texte

**Alberto MORAVIA, *La Romana*, 1947, Milano, Bompiani ed.1965, p.420-423.**

Publié en 1947, le roman d'Alberto Moravia *La Romana* est centré sur la figure du personnage principal d'Adriana, jeune femme que sa mère a incitée d'abord à poser pour des peintres puis à se faire entretenir par des hommes dans la Rome fasciste du milieu des années trente. Narratrice à la première personne, Adriana porte un regard lucide sur les hommes qu'elle se voit contrainte à fréquenter, jusqu'au moment où, alors qu'elle est sans doute enceinte d'un certain Sonzogno, elle s'éprend de Mino, un jeune étudiant hostile et rebelle au régime politique en place. Parmi les hommes qui l'entretiennent, c'est en Astarita que s'incarne le fascisme proprement dit puisque ce dernier travaille précisément dans les locaux du Ministère dont dépend le destin de Mino. Le passage choisi décrit le moment où, par amour pour Mino, Adriana fait tout son possible pour œuvrer à sa libération, alors que son sort est précisément entre les mains du lâche fonctionnaire – jouissant visiblement d'un poste de pouvoir au ministère – Astarita, amoureux quant à lui d'Adriana.

Les bons candidats n'ont pas manqué de montrer comment Moravia parvient à construire un récit centré sur une narratrice-personnage dont le point de vue intime dresse un tableau implacable du contexte fasciste, puisque ce passage permet une incursion dans l'administration fasciste, tant au sens propre et topographique que psychologique. En effet, tout l'intérêt du texte réside dans le télescopage narratif entre les passions intimes (le triangle amoureux Adriana-Astarita-Mino) et le contexte historique et politique. En cohérence avec la révolte politique de l'étudiant emprisonné pour son hostilité au fascisme, la passion d'Adriana pour Mino apparaît alors comme le pendant de la révolte « interdite » du jeune étudiant. Le texte met bien en lumière comment la vie privée des personnages s'imbrique avec les rouages du contexte politique, en une représentation du fascisme perçu depuis l'intimité des individus et de leur relationnel, un relationnel sous-tendu nécessairement par des rapports de force qu'il était intéressant de souligner dans le texte. Qu'il s'agisse du système des personnages, du poids de l'institution du régime sur ces derniers, de la révolte d'Adriana et de son ascendant sur Astarita, le texte présentait donc un intérêt non seulement narratologique mais aussi historique à travers la rencontre entre les affects des personnages et le pouvoir fasciste décrit depuis les méandres de son administration.

Néanmoins, la tentation était grande alors, comme ce fut le cas dans nombre de copies, de faire de ce passage l'échantillon d'un véritable pamphlet antifasciste que serait plus généralement *La Romana*. Rappelons aux candidats que les textes proposés ne sont que des extraits et que, comme tels, ils ne sauraient être représentatifs du roman tout entier. Même si ce passage amorce en effet dans le roman une plongée suggérée dans l'atmosphère de ce contexte historique (nous sommes sans aucun doute dans le Ventennio fasciste, comme l'ont souligné bon nombre de candidats, dont certains ont remarqué fort justement l'emploi du « voi » fasciste), il convenait, d'une part, de circonscrire au texte étudié l'opposition entre la résistance passionnelle d'Adriana et le régime en place – ne serait-ce que par prudence notamment lorsque le roman n'a jamais été lu, comme c'était apparemment le cas de beaucoup de candidats. La description du décor oppressant a été souvent bien perçue par les candidats comme une illustration microcosmique du système fasciste, dont l'administration inefficace est quasi parodiée dans sa rationalisation outrancière et terriblement uniformisante : « alveare indaffaratissimo », « scaffali e scaffali pieni di scartafacci », « guardie in divisa », couloirs labyrinthiques à n'en plus finir (à l'image d'une police politique guidée par la culture du secret et incapable d'apporter des réponses aux questions d'Adriana), lâcheté de petits fonctionnaires qui se servent du système pour leurs petites vengeances personnelles (Astarita), froideur d'une architecture fasciste à l'image d'une politique, rigide, mécanique, déshumanisée, bestiale et faite pour perdre dans ses méandres toute personne en quête de la vérité (« lui mi additò senza parlare un buio passaggio », « compresi che non avrei saputo niente »).

Il fallait en même temps s'attacher à décrypter de manière précise l'implicite du texte. Trop de candidats ont prêté au roman tout entier la portée politique engagée du passage, en omettant en revanche d'analyser le texte lui-même dans les détails qu'il fournit pour peu que l'on s'attache à les déchiffrer : par exemple la relation amoureuse – facilement décelable – d'Adriana avec Astarita (« punto dalla gelosia »). Même sans avoir lu le roman, des hypothèses cohérentes étaient possibles au sujet de la personnalité de

Mino, ne serait-ce qu'en déduisant d'après le texte son positionnement politique d'étudiant et donc d'intellectuel opposant, tant les occurrences et indices étaient nombreux dans le texte : « è studente », « lo studente Diodati », « allo studente ci penseremo ». C'est donc bien en qualité de « studente » que Mino est connu de la police fasciste, d'autant que le personnage est emprisonné précisément pour cette raison : « l'hanno arrestato questo pomeriggio », « Mino sarebbe rimasto dentro », « il pericolo di farmi arrestare anch'io ». Il était aussi très intéressant de s'attacher à analyser l'articulation (et l'opposition) entre la froideur du système fasciste et les passions vécues par l'héroïne, cœur battant intime où se noue le déchirement vécu entre deux mondes qui se télescopent. Adriana subit la vengeance d'Astarita qui profite du système et de son poste pour épancher ses affects (« poteva anche darsi che quest'arresto fosse una vendetta di Astarita », « proprio in questa polizia politica che aveva arrestato Mino ») et elle incarne pour Moravia, dans ce passage précisément, à la fois la volonté viscérale de résistance au régime (« la specie di furia contro Astarita »), mais aussi l'impuissance à combattre « un avversario oscuro e senza volto », une « macchina ben congegnata ». Enfin, le mouvement du texte, qui suit le parcours quasi initiatique du personnage vers la prise de conscience d'une telle impuissance et de la réalité du régime, illustrée physiquement par sa sortie à l'air libre, a souvent été bien perçu par les candidats.

Néanmoins, le jury tient à sensibiliser les futurs candidats à cette épreuve sur une série de travers constatés qui, sans entamer parfois la qualité de certaines copies, tombent dans l'excès et peuvent gâcher l'impression d'ensemble. En premier lieu, nombre de candidats ont eu tendance, sur ce texte en particulier, à la surinterprétation, attribuant au texte une portée qu'il n'a probablement pas. C'est une chose par exemple de dire que le parcours d'Adriana dans le « fabbricato » est labyrinthique, quitte à, comme l'ont fait certains candidats, déranger les graveurs Escher ou Piranèse, spécialistes des illustrations à escaliers interminables... mais c'en est une autre de s'engager dans des rapprochements hasardeux et néanmoins présentés comme relevant de la stricte similitude littéraire, tels que la descente de Dante en Enfer, le mythe d'Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers, ou encore la mise en parallèle, au prétexte que le contexte est celui, commun, de la période historique, de *La Romana* et de *Se questo è un uomo*. Le parallèle avec Primo Levi pouvait certes être justifié par un rappel de la période, et l'une et l'autre de ces œuvres illustrent le totalitarisme, mais elles le font à des degrés bien divers, voire incommensurables selon certaines lectures de l'expérience de l'extermination nazie. La comparaison atteignait dans ce cas très rapidement ses limites.

Une copie, plutôt bonne par ailleurs, s'est particulièrement distinguée par une accumulation de références culturelles qui finissaient par obscurcir tant le discours que la clarté des comparaisons, convoquant pêle-mêle Pirandello, Escher, Kafka, Hannah Arendt, Orwell (1984), Umberto Eco (*Il nome della rosa*) et le *Gorgias* de Platon. Rappelons que l'exercice consiste en l'analyse d'un texte à contextualiser de manière pertinente, justifiée et donc approfondie, et non en un devoir de culture générale littéraire, au risque de tomber encore dans la surinterprétation par des rapprochements hasardeux : ainsi, Mino n'est rien d'autre que le diminutif courant de Giacomino, mais certainement pas une allusion au Minotaure dans le labyrinthe comme certaines copies ont fort naïvement analysé, et ce n'est pas parce que les locaux de la police politique fasciste sont comparés à une ruche absurde qu'il faut filer la métaphore – bien au-delà de ce qu'a probablement souhaité Moravia – jusqu'à dire que le Duce est « la regina delle api »... Souligner le paradoxe d'un lieu certes affairé mais où l'on fabrique le miel fétide du mensonge et de l'absurde suffisait amplement à montrer une vraie sensibilité littéraire au texte. Il s'agit simplement de ne pas forcer le texte, autrement dit de ne pas lui faire dire ce qu'il ne dit pas. Certains parallèles, justifiés par la chronologie ou par les enjeux de l'œuvre, pouvaient être pertinents et acceptables, comme avec d'autres ouvrages (Franz Kafka, *Le procès*, traduit en italien pour la première fois en 1933 ; Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, publié en 1947, comme le roman de notre extrait) ou avec le cinéma, écho souligné ici par des effets de *travelling* le long du parcours d'Adriana. L'effet est d'autant plus palpable dans le texte que plusieurs candidats ont justement songé à *Una giornata particolare* de Ettore Scola (1977) qui met en scène d'une manière similaire le fascisme au cœur de l'intime entre deux personnages dans leur quotidien, incarnés par Sofia Loren et Marcello Mastroianni. Avec une telle comparaison, le contexte spatio-temporel est bien plus proche (la Rome fasciste) et l'expérience de l'héroïne est comparable : l'incompréhension et l'indifférence face aux violences du régime, puis la lente prise de conscience rendue notamment possible par les sentiments pour un personnage masculin opposant au régime.

En somme, si mobiliser son aptitude à déceler l'implicite du texte et sa méthodologie littéraire permet généralement d'éviter la paraphrase, la sur-analyse et la surinterprétation se révèlent être des excès rarement éclairants qui tendent à effacer ce qu'est le texte de Moravia par essence.

Du point de vue plus strictement historique, certaines confusions ou raccourcis pouvant conduire à des contresens étaient à éviter. En cas de référence au Ventennio fasciste, il convenait d'en délimiter correctement les repères temporels, de la prise de pouvoir de Mussolini en 1922 à la chute du régime le 25 juillet 1943 : savoir que la naissance du fascisme remonte à 1919-1920 aurait dû interdire à certains candidats la confusion chronologique avec la Seconde Guerre mondiale, voire d'en envisager la durée jusqu'au moment même de la publication du roman en 1947. À cet égard, distinguer temps du récit (celui du vécu narré par le personnage) et date de publication (1947, une date post-censure qui permettait la tonalité fortement critique du texte) devrait

faire partie du bagage élémentaire d'un étudiant en littérature, plus largement appelé à être en mesure de mobiliser les bases de l'analyse narratologique : distinction entre auteur, personnage et narrateur/-trice, qui doivent se percevoir clairement dans la formulation et la rédaction par l'emploi des termes appropriés. Ainsi, ce n'est pas le personnage (du temps du récit, l'« io narrato » si l'on veut, à condition de bien définir ce dont on parle) qui utilise dans l'action, autrement dit dans le temps du récit, la métaphore de la ruche (« alveare indaffaratissimo »), mais bien la narratrice (« io narrante ») lorsqu'elle relate (avec le recul, dans le temps de la narration : « gustavo », « il loro miele »), ou plutôt lorsque l'auteur prête à cette narratrice la métaphore filée de la « specie di alveare indaffaratissimo », issue de l'impression première et sensorielle du personnage au contact de ce miel « [dal] sapore (...) fetido, nero e molto amaro ». Il convient de bien maîtriser ces catégories afin de les appliquer correctement à un texte : ainsi ne suffit-il pas de repérer la focalisation interne, mais encore faut-il la commenter de manière pertinente par rapport aux enjeux du texte. La focalisation interne n'est pas une focalisation « par en-dessus », elle ne relève donc pas d'un « narrateur omniscient ». Adriana est précisément un personnage qui découvre au fil de la narration l'étendue et les effets d'un système qui lui échappe. La focalisation interne permet ainsi au lecteur de s'identifier à un point de vue déboussolé (« mi sentivo smarrita », « senso di sgomento ») sur un régime mis en scène dans toute sa dimension justement indéchiffrable : de la sorte, ni l'héroïne, ni le lecteur n'ont accès aux clés de compréhension et de lecture du fascisme, du fonctionnement de la police, etc. Seul peut-être un destinataire implicite, idéal (tel que théorisé par Umberto Eco, *Lector in Fabula*) que ne manque pas d'être un lecteur de 2020, bien plus au fait de l'histoire fasciste plus de 70 ans après, peut décrypter et élargir mentalement l'ampleur de l'allusion à la « polizia politica » agissant dans le « Ventennio fascista » que les mots de Moravia dévoilaient à peine pour un lecteur de 1947.

Tous ces outils narratologiques doivent être parfaitement maîtrisés pour être appliqués convenablement, sans confondre choix narratifs et idéologiques (choisir un personnage et/ou narrateur féminin n'est pas nécessairement une démarche féministe, comme on a pu le lire). Le narrateur à la première personne du singulier (« io narrante ») ne signifie pas qu'il s'agit inévitablement d'une autobiographie (et on ne « case » pas à tout prix les théories sur le « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune)... au point de faire de Mino un *alter ego* de Moravia, ce qui porta un candidat à des discours délirants sur une supposée homosexualité de l'auteur. Une maîtrise rigoureuse du système du récit – temps du récit, temps de la narration, personnage, narrateur, auteur, destinataire implicite, destinataire explicite – permet la plupart du temps d'éviter de telles confusions fort dommageables à la compréhension d'un texte<sup>1</sup>.

Rappelons enfin qu'un minimum linguistique en italien est requis. À cet égard, il est inacceptable de se présenter à ce concours en ignorant que certains mots en [-sta] sont masculins (*fascista*), que des mots féminins courants en français sont inversement masculin en italien (*il periodo*), ou encore en oubliant que les mots masculins en italien n'ont pas tous une désinence en [-o] (*il regime*) ; ainsi on dira : *il fascista, il periodo fascista, il regime fascista*. Il s'agit là d'erreurs d'italien paradoxales puisque bon nombre de candidats ont visiblement, et ce de manière évidente dès l'introduction, bénéficié d'un cours d'histoire littéraire leur permettant de contextualiser l'extrait dans la littérature d'après-guerre, cours susceptible de les avoir familiarisés avec ce lexique... Le jury a constaté cette année, plus que l'année dernière, un certain relâchement dans la rigueur linguistique italienne se traduisant par des calques du français, des barbarismes, une syntaxe italienne hasardeuse, le tout entravant parfois gravement la compréhension du fond développé par le candidat avec pour conséquence un plafonnement de la note finale attribuée au commentaire. De même, la qualité d'analyse littéraire ne saurait faire l'économie de l'enrichissement du lexique réservé à cet exercice : une langue pauvre et fautive ne peut être au service de l'analyse de texte telle qu'elle est exigée au niveau du concours. Ainsi, un manichéisme linguistique simpliste fait de formules réductrices se contentant de répéter le texte n'engendre souvent rien d'autre que de la paraphrase, alors qu'employer des termes appropriés élève immédiatement le débat et l'analyse au-dessus du premier degré du texte (sans pour autant qu'il soit nécessaire de maîtriser sur le bout des doigts la terminologie des figures de style les plus rares) : ici, *burocrazia, violenza di stato, arbitrario, autoritarismo, esercizio del potere, meccanicità, regime, totalitarismo, sfera privata, sfera pubblica, negazione dell'individuo, reificazione, disumanizzazione, propaganda* étaient autant de termes appropriés pour définir le microcosme totalitariste dans lequel est subitement plongée Adriana.

Les conditions particulières dans lesquelles les candidats ont dû composer cette année – dont le jury avait bien conscience – ne peuvent justifier à elles seules la baisse générale du niveau en langue. Un trop grand nombre de copies sont écrites dans un italien faible de points de vue à la fois syntaxique, lexical et grammatical. Il s'agit d'un travail régulier d'acquisition du vocabulaire et des tournures de l'italien écrit, travail qui devait précéder de loin les derniers mois d'une préparation perturbée par le confinement. Ainsi, sur les 113 copies corrigées, 32 ont obtenu une note inférieure à 7. Les copies de très haut niveau étaient relativement

---

<sup>1</sup> On lira par exemple avec profit les pages de G. Genette, *Fiction et diction* (1991, rééd. 2004), de l'incontournable U. Eco, *Lector in fabula* (1979), ou encore le plus pédagogique M.-P. Schmitt-A. Viala, *Savoir-lire. Précis de lecture critique* (1982) dont les chapitres 2, 3 et 4 constituent une excellente synthèse des différentes composantes du récit.

peu nombreuses puisque seuls 18 candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 15. On ne peut que regretter, également, la forte disparité – pour nombre de copies – entre la version et le commentaire. Une très bonne maîtrise de la langue italienne ne dispense pas de l'utilisation d'un français correct dans la version et, inversement, une bonne traduction doit être accompagnée d'un commentaire de qualité et écrit dans un italien convenable. Ont été ainsi valorisées les copies présentant un bon niveau dans les deux langues, et offrant une lecture du texte originale et justifiée. Dans ce cas, le jury n'a pas hésité à mettre deux 19/20.

## Version

L'extrait choisi pour la version, la dernière partie du passage à commenter, présentait les difficultés tout à fait courantes d'un texte littéraire italien : des emplois du conditionnel passé et du subjonctif imparfait dont il fallait comprendre les valeurs pour les rendre correctement en français. Les bonnes copies n'ont pas manqué d'identifier ces temps et modes et de mener la réflexion nécessaire pour en proposer leur équivalent français. Certains candidats ont même commenté – à juste titre – leur usage récurrent dans cette partie du texte : un passage réflexif où Adriana échafaude un plan pour tirer Mino du mauvais pas dans lequel il se trouve.

Les conditionnels passés devaient être analysés avec une attention toute particulière. Convoqués dans deux passages différents de l'extrait, ils avaient sans conteste une valeur de futur dans le passé, à rendre par un conditionnel présent en français. Seule la fin de la première phrase (à partir de « allora non avrei più potuto... ») pouvait donner lieu à une traduction par un conditionnel passé français, à valeur d'irréel du passé donc, si l'on considérait que cette réflexion portait sur les conséquences d'une éventuelle arrestation d'Adriana, « allora » pouvant être rendu par « dans ce cas », « si c'était le cas ». Ces difficultés de temps et de modes, propres au passage de l'italien au français, ont été redoublées pour nombre de candidats par une méconnaissance partielle ou totale des conjugaisons du passé simple français et de leur relation logique à l'infinitif du verbe. Ainsi on a pu trouver les forts hasardeux \*je tourna, \*je tournas, mais aussi \*je tournis, \*je calculis alors que « tourner » et « calculer » sont des verbes du 1<sup>er</sup> groupe qui ne sauraient donc avoir comme passé simple que « je tournai » et « je calculai », à la différence de « partir » qui, comme verbe du 3<sup>e</sup> groupe, donne en effet « je partis » ; ou encore des confusions entre imparfait et passé simple tels que \*je tournais pour « girai » en lieu et place de « je tournai ». Enfin, non négligeable était la difficulté récurrente pour les candidats à identifier les sujets des passés simples italiens (les premières et troisièmes personnes du singulier étant fréquemment confondues). Rappelons que la maîtrise parfaite de l'orthographe, de la grammaire et de la syntaxe est un prérequis de tout candidat aux concours de la BEL. À cet effet, le Bescherelle des verbes français et celui des verbes italiens devraient être les compagnons de route fidèles de tout étudiant du supérieur. L'utilisation fréquente de ce type de ressources devrait permettre aux candidats de se familiariser avec les conjugaisons les plus rares de la langue française, tel que le conditionnel présent du verbe « assseoir » dont il fallait faire usage ici dans le troisième paragraphe : seules les formes « je m'assiérais » et « je m'assoirais » étaient acceptables.

Le subjonctif imparfait italien, on le sait, ne doit pas nécessairement être rendu par le même temps et mode en français. Si les formulations françaises retenues nécessitaient l'emploi du subjonctif, et si l'on choisissait d'employer dans ce cas le subjonctif présent, il fallait, d'une part, être cohérent pour les quatre occurrences, et, d'autre part, être attentif à la concordance des temps. Certaines formulations donnaient en effet lieu à l'expression d'une antécédence pour lesquelles l'emploi du subjonctif passé était obligatoire (« il n'y avait rien d'improbable à ce que le dossier soit passé » et non « passe » ou, pis encore, « était passé »).

Cet extrait ne présentait pas de difficultés particulières d'un point de vue lexical et le jury a accepté un grand nombre de traductions pour les termes les plus rares comme « sgomento » ou « congegnata ». Le jury souhaite en revanche appeler les candidats à faire preuve de bon sens lorsqu'il s'agit de rendre en français des termes italiens courants : la « scala » empruntée pour sortir du commissariat de police ne pouvait être une échelle, mais bien un escalier, et la « macchina » à laquelle Adriana se rend compte qu'elle va devoir faire face n'était évidemment pas une voiture, mais bien une machine (métaphore évidente, ici, du régime fasciste). Le choix du terme « engrenage » dans une copie a été apprécié dans la mesure où il a fait l'objet d'un développement dans le commentaire. Les quelques candidats ayant pris soin d'expliquer ponctuellement leurs choix de traduction dans le commentaire ont d'ailleurs su démontrer tout l'intérêt de l'exercice. Par exemple, certains se sont ainsi arrêtés sur l'expression « all'aria aperta », qui pouvait aisément donner lieu à une justification du français « à l'air libre » puisque le déplacement apparaissait ici comme une libération.

Le respect du texte source est évidemment une qualité attendue pour cet exercice, mais il faut se garder d'une trop grande proximité qui conduit à faire des calques et des italianismes. Parmi les italianismes graves, signalons l'emploi transitif du verbe « savoir » pour indiquer ici la détention d'une information par la police politique. Il fallait rendre « sapevano dei miei rapporti con lui » par « ils étaient au courant », « ils étaient informés de » ou éventuellement « ils savaient quelle était la nature de mes rapports avec lui ». Autre exemple : il fallait éviter ici la traduction systématique de la préposition « con » par « avec ». On ne dit pas « acquiescer avec la tête » mais « de la tête » et « entrare e uscire col saluto fascista » devait être étoffé, par

exemple en « entrer et sortir *en faisant* le salut fasciste ». On emploie l'expression « parler *avec* quelqu'un » dans le sens de s'entretenir avec quelqu'un, alors que l'on utilise « parler *à* quelqu'un » dans le sens d'adresser la parole à quelqu'un. De même, « *con* le mie deboli armi » pouvait être rendu élégamment par « *de* mes faibles armes » (en prenant soin ici de ne pas confondre les « armi », « armes », avec l'« arm » anglais : trop nombreux sont ceux qui ont traduit ici par les « faibles bras » ).

## Traduction d'une partie ou de la totalité du texte

### Traduction proposée

Tout d'un coup, je compris que je ne saurais rien ; et que je courais au contraire le risque de me faire arrêter moi aussi : alors, je ne pourrais plus parler à Astarita et Mino resterait prisonnier. « Peu importe », commençai-je en me retirant, « c'était une erreur... excusez-moi ».

Ces excuses de ma part le firent enrager plus encore que les questions qui les avaient précédées. Mais, désormais, j'étais près de la porte. « On entre et on sort en faisant le salut fasciste », hurla-t-il en indiquant un panneau accroché au-dessus de sa tête. Je fis signe de la tête, comme pour dire qu'il avait raison, que c'était vrai, que l'on devait entrer et sortir en faisant le salut fasciste ; et, en marchant à reculons, je sortis de la pièce. Je reparcourus tout le couloir, j'errai quelque temps et, au bout du compte, après avoir trouvé l'escalier, je le descendis en toute hâte. Je repassai devant la loge du concierge, et je débouchai à l'air libre.

Mon incursion dans l'immeuble de la police avait eu pour seul résultat d'avoir laissé un peu de temps s'écouler. Je calculai que, si je me dirigeais très lentement vers le ministère d'Astarita, j'y arriverais en trois quarts d'heure et peut-être même en une heure. Ensuite, là-haut, je m'assiérais dans un café aux environs du ministère et, après une vingtaine de minutes, je téléphonerais à Astarita avec quelque probabilité de le trouver.

Il me vint à l'esprit, pendant que je marchais, qu'il se pouvait aussi que cette arrestation fût une vengeance d'Astarita. Il occupait une charge importante précisément au sein de cette police politique qui avait arrêté Mino ; ces derniers surveillaient certainement Mino depuis quelque temps et ils étaient au courant de mes rapports avec lui ; il n'y avait rien d'improbable à ce que le dossier fût passé entre les mains d'Astarita et à ce que celui-ci, piqué par la jalousie, eût donné l'ordre d'arrêter Mino. À cette idée, je fus prise d'une sorte de fureur à l'égard d'Astarita. Je savais qu'il était, encore aujourd'hui, amoureux de moi, et je me sentis capable de lui faire payer très cher cette vilénie dans le cas où j'aurais découvert que mes soupçons étaient fondés. Mais je comprenais en même temps, avec un sentiment de désarroi, que les choses n'en étaient peut-être pas ainsi et que, de mes faibles armes, je m'apprêtais à affronter un adversaire sombre et sans visage qui avait plutôt les qualités d'une machine bien conçue que celles d'un homme sensible et enclin aux passions.

## Thème

### Série Langues vivantes

#### Traduction proposée :

Per tutta la notte seguente, il monaco Thérapion continuò a fare la guardia pregando sulla soglia della cappella, come un anacoreta nel deserto. Si rallegrava al pensiero che prima del novilunio i lamenti sarebbero cessati, e che le Ninfe morte di fame sarebbero state solo un ricordo impuro. Pregava perché venisse più presto quell'istante in cui la morte avrebbe liberato le sue prigioniere, poiché suo malgrado cominciava a compatirle, e si faceva una colpa di quella vergognosa debolezza.

Nessuno saliva più fin da lui: il paese gli pareva lontano come se fosse stato posto sull'altro orlo del mondo: sul versante opposto della vallata scorgeva solo terra rossa, pini e un sentiero mezzo nascosto sotto gli aghi indorati. Sentiva solo quei rantoli che andavano via via diminuendo, e il suono sempre più rauco delle proprie preghiere.

Alla sera di quel giorno, vide sul sentiero una donna che veniva nella sua direzione. Camminava con il capo chino, un po' ricurva: aveva il mantello e la sciarpa neri, ma un chiarore misterioso traspariva attraverso quella stoffa scura, come se avesse gettato la notte sul mattino. Benché fosse molto giovane, aveva la gravità, la lentezza, la dignità di una donna molto anziana, e la sua soavità era quella del grappolo maturo e del fiore olezzante. Quando passò davanti alla cappella, guardò con attenzione il monaco, che fu perciò disturbato nelle sue orazioni.

- Questo sentiero non porta da nessuna parte, donna, le disse. Da dove vieni?
- Da Est, come il mattino, disse la giovane. E tu che fai qui, vecchio monaco?

- Ho murato in questa grotta le Ninfe che ancora infestavano la contrada, disse il monaco, e davanti all'apertura dell'antro, ho costruito una cappella, che non osano attraversare per sfuggire, poiché sono nude, e a modo loro hanno timore di Dio. Sto aspettando che muoiano di fame e di freddo nella loro caverna, e quando sarà avvenuto, la pace di Dio regnera sui campi.
- Chi ti dice que la pace di Dio non si estenda alle Ninfe come alle cerbiatte e alle greggi di capre? Rispose la giovane. Forse non sai que al tempo della creazione Dio dimenticò di dare le ali ad alcuni angeli, que caddero a terra e presero dimora nei boschi, dove formarono la razza delle Ninfe e dei Pan?

## Remarques

Pour cette session 2020 du concours tout à fait extraordinaire, l'épreuve de thème italien s'est révélée plus importante qu'à l'accoutumée pour les candidats spécialistes, dans la mesure où en l'absence d'épreuves orales, son coefficient a été renforcé. Ce fut donc une bonne chose pour le jury que de pouvoir juger les copies à partir de la traduction d'un texte aussi riche, tant dans sa complexité linguistique que dans sa finesse littéraire, que l'extrait des *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar.

Du point de vue grammatical et syntaxique, le texte présentait plusieurs occurrences de futurs dans le passé, ainsi qu'une description et une narration au passé, obligeant les candidats à utiliser en italien le *passato remoto* dans les propositions principales et le subjonctif imparfait dans de nombreuses subordonnées. Il exigeait donc de la part des candidats une solide connaissance de ces points "classiques" de la grammaire italienne ainsi qu'une maîtrise des structures syntaxiques complexes. Du point de vue lexical, la langue de Yourcenar, bien que soutenue, était elle aussi "classique" dans sa facture littéraire et n'avait pas d'éléments insolites ou techniques susceptibles de déconcerter les candidats. En revanche, elle offrait plusieurs tournures qu'il n'était pas aisé de rendre directement en italien (« il s'en voulait », « bien malgré lui », etc), ce qui a donné au jury l'opportunité de juger également de la spontanéité linguistique des candidats, capables de reconnaître une formulation bancale en italien et de lui préférer une locution plus idiomatique.

La tendance qui se dessine depuis quelque temps déjà semble se confirmer pour cette session également, avec une réduction qui paraît désormais inexorable du nombre global de copies (le jury n'a malheureusement eu que onze copies à corriger cette année), mais aussi une considérable augmentation du niveau moyen des copies. Il n'y a eu, cette année, aucune copie désastreuse (la plus mauvaise note a été 5/20 cette année), dans la mesure où les bases grammaticales et lexicales semblaient généralement acquises; alors que, de l'autre côté, le jury a eu le plaisir, cette année aussi, de corriger quelques excellentes copies (les trois meilleures copies ont eu respectivement 18/20, 19/20 et 20/20), qui démontrent non seulement une parfaite maîtrise de la langue italienne, mais aussi une véritable sensibilité pour la langue littéraire.

Les copies ont été dans l'ensemble d'une bonne, voire très bonne tenue, ce que le jury a trouvé d'autant plus louable dans les conditions extrêmement difficiles que les candidats ont connues dans les semaines et mois qui ont précédé le concours. Cela confirme non seulement la solidité de leur préparation, mais aussi sans doute la sérénité et la confiance que les enseignants ont su leur transmettre. Le jury tient néanmoins à mettre en garde contre ce qui naît peut-être parfois d'un excès de confiance, à savoir la tentation, même dans les meilleures copies, de prendre trop de liberté par rapport au texte, en introduisant des éléments qui n'y sont pas, voire des périphrases inutiles: "sul far della sera" n'équivaut pas à "alla sera"; "il suo sguardo si fissò" ne signifie pas "guardò attentamente", etc. Il ne peut que rappeler que c'est une traduction au plus près du texte source qui est attendue, tant que la cohérence et la justesse de la langue cible sont respectées. Le jury souhaiterait redonner en outre aux candidats le conseil, qu'il a déjà formulé lors des sessions précédentes, de n'utiliser que des termes dont il maîtrise l'orthographe, l'usage et le sens: il est par exemple regrettable de commettre un barbarisme tel que "nuovilunio", là où il aurait été possible et plus prudent d'écrire "luna nuova" si on n'était plus sûr du terme "novilunio".

En réitérant ses félicitations aux candidats et à leurs enseignants pour les bonnes traductions qu'il a corrigées, le jury encourage enfin les futurs candidats à continuer de travailler en prêtant une attention particulière à la grammaire et à la syntaxe, tout en enrichissant leur lexique par des lectures variées.