

# ITALIEN

## Écrit

### Commentaire d'un texte

Ce texte, extrait du roman d'Anna Banti *Artemisia* publié pour la première fois en 1947, proposait aux candidates et aux candidats un questionnement riche qui pouvait les amener à évoquer aussi bien le thème de la place des femmes dans la société, du déterminisme social, du passage à l'âge adulte ou de la création artistique. D'un point de vue littéraire, le passage a pu être analysé à la fois comme l'extrait d'un roman de formation, d'une biographie ou encore d'un roman historique. Étant donné la multiplicité des problématiques possibles, le jury n'a pas privilégié le choix de l'une ou l'autre de ces thématiques, mais les copies qui ne limitaient pas leur commentaire à une analyse psychologique de l'amitié impossible entre deux personnages ont toutefois été valorisées.

La dimension référentielle du roman d'Anna Banti était signalée par la note indiquant le caractère historique du personnage d'Artemisia Gentileschi. Pour autant, une connaissance particulière de cette peintre n'était pas nécessaire pour traiter le sujet. Il convient toutefois de rappeler ici qu'elle est aujourd'hui célébrée à la fois pour la qualité artistique de ses tableaux, qui s'inscrivent dans le courant caravagesque de l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi pour le caractère précurseur de sa dénonciation de l'oppression masculine. Les mouvements de lutte féministe n'ont pas manqué, jusqu'à tout récemment encore, de choisir cette figure comme symbole des victimes de violences sexuelles faites aux femmes. De ce point de vue, il appartenait donc aux candidates et aux candidats d'utiliser à bon escient ces éléments de contexte s'ils les possédaient. En revanche, tout commentaire sur les choix symboliques du prénom ou du nom de la protagoniste était inévitablement hors de propos.

Le texte présentait une rupture nette (l. 32 « *Ma ci andava di rado* ») qui pouvait tout à fait justifier un commentaire linéaire, même si force est de constater que ce type de choix d'organisation du propos court plus facilement le risque de dériver vers la paraphrase qu'un commentaire composé. Le commentaire linéaire pouvait cependant, dans le cas présent, permettre d'éviter l'écueil auquel se sont heurtées un grand nombre de copies qui ont concentré leur étude uniquement sur la première partie du texte, celle que les candidats devaient également traduire. Si la première partie du texte justifie effectivement une analyse fondée sur une amitié qui va au-delà des oppositions entre les deux personnages, la seconde devait être étudiée pour les bouleversements qu'elle décrit chez ces mêmes personnages, mais aussi pour l'évocation – comme certaines copies n'ont pas manqué de le souligner – de deux des thématiques principales : les rapports hommes-femmes et la création artistique. Un élément majeur de la rupture entre ces deux parties se trouve dans l'usage des temps verbaux. Là où le premier passage évoque la rencontre entre Artemisia et Cecilia au présent, le second marque la rupture entre les deux personnages en ayant recours au passé simple. Après l'emploi du présent pour décrire une scène quasi atemporelle, relevant de l'habitude voire du rituel, le récit prend donc la forme d'une narration où l'emploi du passé simple confère à la scène une linéarité temporelle : il a bien un avant et un après dans cette amitié dont nous est raconté ici l'acte final.

Plusieurs réseaux métaphoriques lient ces deux mouvements, au premier rang desquels celui du gouffre, au cœur de l'amitié paradoxale entre Cecilia et Artemisia. Dans un premier temps, les tentatives pour combler ce précipice sont nombreuses. La charité de l'une (le don quotidien d'un goûter par Cecilia) et les gesticulations bienveillantes de l'autre (les mimes et farces d'Artemisia) créent une complicité forte dans un contexte de solitude partagée. Ces tentatives ne font que renforcer la vanité et l'illusion d'un partage fondé sur une relation présentée dès le début comme paradoxale (l. 16 « *le occasioni di assaporare insieme il gusto di una libertà solitaria* ») et qui ne trouve sa résolution que dans une séparation consommée à la fin de l'extrait (l. 54 « *Addio addio* »). La fatalité attachée à cette amitié vouée à l'échec est redoublée par le déterminisme social qui condamne les deux protagonistes féminines dès la première ligne : elles ne sont définies que par leur origine sociale et familiale. La parenthèse de l'enfance, qui pouvait laisser croire à un effacement des différences, met en évidence de manière plus cruelle encore la résurgence de ces décalages lors du passage à l'âge adulte. Toutefois, la situation particulière de Cecilia, dont on comprend qu'elle est paralysée et donc condamnée à l'immobilité, vient complexifier la distinction fondée uniquement sur des critères sociaux entre les Nari, famille romaine aisée, et les Gentileschi, artistes toscans sans le sou. Le rapport de subordination semble en effet, dans un premier temps, être en faveur d'Artemisia qui, enfant, profite pleinement de sa condition de « *vagabonda* », par antithèse avec celle de son amie « *sequestrata* » (l. 19). La liberté de mouvements peut

être lue comme métaphore d'une liberté de créer, d'évoluer, de vivre qui permettra à Artemisia d'ébranler le poids des hiérarchies instituées qui pèsent sur elles.

Les rigidités sociales ou l'infirmité physique ne sont pas les seuls obstacles à l'affirmation de la liberté d'Artemisia ou de Cecilia. Le genre des deux personnages devait ainsi conduire à une réflexion sur la condition féminine, réflexion qui a naturellement une dimension historique mais qui revêt également une charge politique actuelle pour le lectorat d'Anna Banti. Dans l'extrait proposé, le passage à l'âge adulte implique en effet clairement, pour chacune, d'envisager le mariage, c'est-à-dire une condition de soumission à l'autorité du mari : « *il cerchietto d'oro all'anulare destro* » (l. 41) pour Cecilia, « *la dote* » (l. 49) que mentionne Artemisia traduisent la prénatalité et la rigidité d'un modèle social qui n'assigne aux femmes que des rôles prédéfinis (comme ceux dévolus aux « *serve* » ou aux « *monache* » évoquées plus loin) tel que celui d'épouse. Les personnages masculins, évoqués à travers les figures d'hommes qui fréquentent l'atelier du père d'Artemisia, traduisent l'exercice d'un pouvoir brutal qui suscite l'aversion. Leur comportement annonce la scène dramatique de viol dont Artemisia Gentileschi fut effectivement victime et qu'Anna Banti choisit de rapporter plus loin.

Face à la réalité, Artemisia adopte un stratagème qui consiste à la modifier pour la rendre plus conforme à ce qu'elle souhaiterait : elle ment à Cecilia sous l'effet d'une pulsion inconsciente, que le lecteur est amené à comprendre comme une réaction face à une violence symbolique, celle des marques de conformité à un ordre social dominant dont elle est la victime. On voit ici la limite des interprétations psychologisantes des réactions d'Artemisia : ce n'est pas seulement l'amie blessée ou jalouse qui est mise en scène, c'est la rébellion inconsciente d'une intériorité opprimée contre la multiplication des signes de son oppression. Mais cette réaction n'est pas seulement négative, elle promet d'être féconde : certains candidats ont proposé très justement un développement, à propos de cette « *foga dell'inventare* » (l. 46), sur le mensonge et le travestissement comme une étape intermédiaire vers la sublimation de la réalité à travers la création artistique. La rupture dans les parcours de vie des deux protagonistes correspond d'ailleurs à un moment où se trouve évoquée l'initiation d'Artemisia à la peinture. C'est comme si le soulèvement intérieur d'abord exprimé dans le mensonge trouvait finalement dans l'art sa forme adéquate de manifestation. Avec l'apprentissage de nouvelles techniques, c'est aussi l'adoption d'un regard nouveau sur le monde qu'elle semble avoir acquis. Ainsi, la narratrice emprunte au regard d'Artemisia lorsqu'elle nous livre des images picturales, telles que le portrait de Cecilia à sa fenêtre, ou à travers des métaphores visuelles comme celle qui associe le soleil à une médaille dorée.

Le jury termine par quelques conseils de méthode visant à corriger certains travers particulièrement marqués dans les copies corrigées lors de cette session : les citations ou les rapprochements établis en introduction ou en conclusion ne sont souhaitables que lorsqu'ils apportent un éclairage à la lecture du texte. Ils ne doivent pas être utilisés comme unique modalité d'accroche ou d'ouverture dans la mesure où souvent, ils servent à ramener le texte à du « déjà connu » ou du « déjà vu », et à faire montre d'une culture générale préalablement acquise. Or l'exercice du commentaire (comme celui de la traduction) correspond à une opération inverse : celle de savoir appréhender, approcher, saisir, analyser et interpréter l'inconnu et de rapporter le fruit de ces opérations sous une forme adéquate. La culture générale n'est pas à bannir, bien sûr, mais elle est surtout nécessaire et profitable lorsqu'elle permet de définir avec précision l'originalité, la spécificité et l'intérêt propre d'un texte sans le ramener systématiquement dans des sillons déjà tracés.

Cette année, 109 copies ont été corrigées, avec des notes allant de 0,5 à 18,5. Un grand nombre de copies se situent autour ou juste au-dessus de la moyenne avec des productions souvent assez similaires : version moyenne et commentaire peu élaboré, trop psychologique ou trop partiel. Les notes inférieures à 7 (25 copies) ont été attribuées à des devoirs qui présentaient des lacunes graves à la fois en commentaire et en version. Inversement, les notes les plus hautes (13 copies obtenant 15 ou plus) concernent des copies qui allient de très bonnes capacités en traduction, des qualités d'analyse du texte et une bonne maîtrise de la langue écrite en français comme en italien. Les productions les meilleures sont, pour le commentaire, celles qui proposent une lecture originale tout en s'appuyant sur des extraits du texte soumis à l'analyse.

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

L'extrait proposé à la traduction ne posait pas de problème de compréhension majeur ni même de grosses difficultés grammaticales. En revanche, il nécessitait la plus grande attention afin de rendre correctement les caractéristiques des personnages et d'élucider le plus précisément possible le lexique employé.

Pour ce qui est des traits propres à chacune des deux fillettes, il était indispensable de s'interroger sur la cohérence générale du texte pour comprendre qu'il y avait bien deux personnages féminins, Artemisia Gentileschi, héroïne éponyme mentionnée dès la première phrase, et Cecilia Nari. Les adjectifs au féminin ne

laissaient aucun doute sur le sexe des personnages de même que la construction des phrases ne laissait aucun doute sur les sujets des différentes actions : dans le premier paragraphe, c'est bien Cecilia qui offre un goûter à Artemisia, qui sourit et s'amuse en regardant son amie, et c'est bien Artemisia qui ramasse le goûter, fanfaronne, danse, saute, etc. Les erreurs sur l'identité des personnages sont celles qui ont le plus pénalisé certaines copies car elles faussaient le sens général du passage. Ces erreurs étaient souvent dues à une mauvaise interprétation de la syntaxe, notamment de la séquence verbe-sujet : « *si ferma Artemisia* », « *la merenda che le regala ogni giorno quella signoretta malata* », « *seguita Cecilia* ». L'inversion du sujet dans les phrases déclaratives est un trait fréquent de l'italien que les candidats doivent bien avoir à l'esprit en version.

L'autre écueil principal de ce texte résidait dans le lexique : le risque était de ne pas être suffisamment précis dans la traduction de certains termes. Ainsi, les « *signori* », au pluriel, renvoient à une entité générique qui désigne les familles riches, par opposition aux pauvres. Beaucoup de traductions se sont rabattues sur des sens courants du mot, tels que « messieurs » ou « seigneurs », impossibles ici. Le roman se passe en outre à la Renaissance, de sorte que la traduction par le terme de « notables », avec ses connotations bourgeoises et contemporaines, ne convenait pas non plus. Le jury a cependant accepté des traductions inexactes mais plus proches du contexte comme « nobles » ou « aristocrates ». Dans le même ordre d'idée, il était impossible de traduire « *palazzo* » par « immeuble », les paroles de Cecilia sur le train de vie de sa famille ne laissant aucun doute sur le fait qu'il s'agit bien d'un palais. En dehors de ces cas plutôt évidents, une série de choix découlaient de la prise en compte du contexte socio-culturel annoncé dans le chapeau introductif et posé dès la première phrase. Il fallait d'abord statuer sur les éléments topographiques associés à la ville de Rome (« *via Paolina* », « *la Trinità* », « *la Pace* », « *il Pincio* ») que l'on pouvait choisir de traduire ou non, à condition toutefois de rester cohérent. Il convenait ensuite d'être particulièrement vigilant pour les termes renvoyant à l'écart social qui sépare les deux fillettes, soit par la référence à leurs conditions de vie soit par des formules impliquant une appartenance spécifique. Ainsi, il ne fallait pas hésiter à traduire, on l'a vu, « *palazzo* » par « palais », « *casupola* » par « masure », « *signoretta* » par « petite demoiselle », « *la signora madre* » par « Madame ma mère ».

Outre cet ensemble de nuances, cruciales pour la traduction, un autre réseau de difficultés lexicales exigeait une grande attention, celui qui avait trait à la configuration des lieux : il fallait imaginer une fenêtre en hauteur d'un édifice adossé à un flanc de colline et se trouvant au même niveau qu'un aplanissement de la pente. Le « *soffittone* », forme suffixée de « *soffitta* », renvoyait aux combles, c'est-à-dire à la partie la plus élevée du « *palazzo* » située sous les toits ; le « *balzo* » était précisément l'endroit où la pente formait un « replat » et sur lequel Artemisia venait se poster ; « *a dirupo* » désigne la position de ce replat au bord d'un escarpement abrupt, un ravin (comme le confirment les quasi synonymes que sont « *precipizio* », « précipice », et « *baratro* », « gouffre » ou « abîme ») ; le « *montarozzo* » renvoyait à une élévation du terrain au bord de ce replat, « monticule », « talus » ou « butte » ont été acceptés. Ce talus était suffisamment proche de la fenêtre pour qu'Artemisia puisse atteindre le rebord en allongeant le bras. Comme l'indiquait la note, le travertin est un matériau, il s'agit donc d'un rebord « en » ou « de » travertin et non « le rebord du travertin ». Par ailleurs, la locution prépositionnelle « à travers », en français, impliquant un obstacle ou une surface, traduisait mal la préposition « *attraverso* » : le jury a préféré « au-dessus du précipice » ou « de l'autre côté du précipice ».

Le texte n'était pas exempt de difficultés syntaxiques qui nécessitaient une attention accrue. Celles-ci étaient concentrées dans deux phrases, toutes deux situées dans le second paragraphe à traduire. Dans la première (« *Tante sono le feste di Roma [...] malinconicamente avventurosa* »), il fallait repérer la corrélation entre « tante » et « *altrettante* » sans quoi la compréhension de la phrase était impossible : les fêtes de Rome sont nombreuses et tout aussi nombreuses sont les occasions évoquées. Il était indispensable de traduire ces deux idées. Moins évidente peut-être, mais pourtant imposée par la ponctuation, la traduction de la deuxième (« [...] *e il palazzo Nari [...] tutta la collina del Pincio rustico e polveroso* ») requérait de bien comprendre le parallélisme strict appuyé sur l'adverbe « *quanto* » : la valeur que revêt le palais vide aux yeux de la séquestrée est la même que celle que revêt le Pincio aux yeux de la vagabonde.

Dans la mesure où ce sont devenus des termes relativement courants en français, le jury n'a pas sanctionné la non traduction de termes tels que « *pizza* » (même si à Rome, le terme « *pizza* » peut renvoyer à un morceau de pâte cuite sans garniture) ou « *taralli* ». Les erreurs sur le mot « *rondine* » (« hirondelle ») n'ont pas donné lieu à d'importants retraités de points. En revanche, les erreurs sur l'adjectif relatif aux habitants de Pise (« *pisan*, *pisane* » en français) ont été comptés comme des petits barbarismes et les erreurs sur le syntagme « *le serve* » (« les servantes », « les domestiques »), interprété comme la troisième personne du singulier du verbe *servire*, ont été considérées comme de lourds contresens, d'autant plus regrettables que le parallélisme de la structure « *anche le serve, anche le monache* » auraient permis de dissiper le moindre doute. Outre les recommandations habituelles sur la nécessité de bien connaître les conjugaisons, le jury demande aux candidats de bien s'entraîner à l'analyse logique des phrases (car la proximité de l'italien et du français peut s'avérer trompeuse) et au bon usage du dictionnaire unilingue mis à leur disposition.

## Traduction proposée

Cecilia Nari, fille d'une riche famille dont le palais se situait rue Paolina à Rome, et Artemisia Gentileschi, la fille aînée d'Orazio, un peintre pisan installé à Rome, avaient fait connaissance. La fenêtre de la chambre de Cecilia située sous les combles donne sur un replat au bord d'un ravin qu'Artemisia rejoint en sautant depuis la Trinità, où elle habite une mesure, appartenant aux Nari, justement. Artemisia s'arrête sur le monticule qui délimite ce replat et n'a pas peur d'allonger son bras de l'autre côté du précipice pour attraper, sur le rebord en travertin, le goûter que lui offre chaque jour cette petite demoiselle malade. Celle-ci sourit – elle sourit comme Angelica – et s'amuse à avoir peur qu'Artemisia ne tombe, tandis que cette dernière fanfaronne, danse, saute et tend d'abord la jambe droite, puis la gauche, au-dessus du gouffre. « Tu as vu ? » Tout à coup, elle s'accroupit dans les pierres et l'herbe dure et mange sa galette de pain ou ses biscuits en regardant fixement Cecilia et en lui disant au revoir de la main telle une muette, comme si elle s'éloignait sur un bateau. Ensuite, leur conversation commence.

« Madame ma mère est sortie » dit Cecilia d'une voix aiguë et stridente, tout en soulevant le maigre squelette de sa poitrine, et l'hirondelle qui s'élance pour rejoindre son nid sous la gouttière ne crie pas autrement. Artemisia écoute très attentivement, tout en balançant sa tête et en mâchant, comme si elle pensait à tout autre chose. « Elle est sortie en carrosse », continue Cecilia, « elle va à la Pace ». Les fêtes, à Rome, sont nombreuses, et ce sont autant d'occasions, pour les deux petites filles, de savourer ensemble le goût d'une liberté solitaire et mélancoliquement aventureuse. Cecilia ne peut se déplacer, et qui pourrait bien emmener Artemisia en promenade ? Ces jours-là, même les servantes, même les religieuses courent voir les illuminations et les foires tandis que le Palais Nari, vide de fond en comble, a autant de valeur pour la petite séquestrée que n'en a, pour la vagabonde, toute la colline du Pincio, rustique et poussiéreux. Depuis les brins d'herbe, le silence s'élève jusqu'au ciel sans nuage, le craquement du fauteuil de Cecilia le brise à peine.