

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Commentaire d'un texte en langue vivante étrangère et traduction d'une partie ou de la totalité de ce texte - Italien

- Épreuve écrite

Edith Bruck, *Il pane perduto*, La nave di Teseo, 2021, p. 105-108.

Commentaire

Edith Bruck est une écrivaine italienne d'origine hongroise. Déportée pendant la Seconde Guerre mondiale, elle a séjourné en Israël avant de s'installer en Italie. Connue pour son témoignage sur la Shoah, Edith Bruck est devenue, par ses écrits, ses activités de comédienne et de mise en scène, une personnalité culturelle de l'Italie contemporaine. Dans *Il pane perduto*, roman autobiographique, elle raconte son enfance, sa déportation, son séjour en Israël et son arrivée en Italie. L'extrait proposé relate sa découverte de Naples : le regard de la narratrice, d'une curiosité douce mêlée de mélancolie, s'attarde sur les aspects les plus insolites et les plus exotiques. La description de Naples, de son originalité, de ses excès – topique du roman italien – revêt ici une dimension extrêmement personnelle, une soif de vivre qui se manifeste par une certaine ivresse : fêtes, chants, danses, rencontres. Le thème de l'exotisme est développé en miroir, avec d'un côté les charmes nouveaux de la métropole méridionale et de l'autre, les attraits de la narratrice elle-même qui se produit au son de rythmes étrangers (sud-américains ou orientaux avec « danse du ventre »). Cette découverte prend ainsi l'allure d'une véritable rencontre et scelle une proximité qui se traduit par l'adoption de la langue italienne. Les candidates et candidats sont donc incités, par ce texte, à caractériser la finesse de cette remémoration nostalgique où transparaissent fréquemment les stigmates d'un passé traumatique, à analyser la dialectique précaire entre le soi et l'autre (dans une ouverture à la nouveauté qui ne veut pas être une absorption dans une nouvelle « patrie »), à préciser enfin l'enjeu prégnant du recours à une langue nouvelle dans le but de se réapproprier un rapport vivant, assaini, régénéré, aux êtres et aux choses.

Les membres du jury reconnaissent que la grande majorité des copies ont respecté les règles de l'exercice : structuration du propos en plusieurs parties précédées d'une introduction et suivies d'une conclusion, présence d'une problématique et attention aux enjeux socio-historiques. Les explications linéaires non maîtrisées, donnant lieu à d'abondantes paraphrases, ont été moins nombreuses que l'année précédente. Le défaut le plus courant qui a été observé est celui d'un aplatissage général du texte aboutissant à en banaliser le sens et à en ignorer la saveur. Ainsi, de très nombreuses copies ont formulé une problématique autour des enjeux de l'écriture autobiographique comme forme de renaissance et proposé un plan articulé en trois parties qui correspondaient grosso modo aux trois points suivants : 1) les marqueurs de l'autobiographie ; 2) la description de Naples ; 3) le rapport à la langue. En soi, il n'y avait là rien d'erroné et cette problématique comme ces trois axes pouvaient donner lieu à des développements tout à fait pertinents. La plupart du temps toutefois, ce plan servait de cadre à des observations qui tenaient davantage du relevé que de l'analyse. Il importe que cette différence soit bien claire à l'esprit des candidates et candidats dans la mesure où les meilleures copies sont celles qui parviennent le mieux à s'engager dans l'analyse (et à s'affranchir du simple relevé) : l'important n'est pas tant de constater la présence d'une écriture autobiographique que d'essayer de la caractériser, en partant du principe qu'une fois la forme

littéraire posée, il convient de comprendre ce que l'autrice ou l'auteur en fait : il fallait analyser par exemple le glissement du « nous » au « je » qui se singularise progressivement au fil de l'expérience concrète, comme si le personnage parvenait à découper sa propre image sur la tragédie historique en toile de fond (la Shoah, clairement mentionnée). Cette expérience, c'est celle d'une nouveauté radicale, d'un nouveau commencement, d'un *debutto* (l. 29) dont le spectacle de danse est la mise en abyme : tous les récits autobiographiques ne sont pas animés de la même volonté manifeste de saisir le nouveau, de ré-éprouver la nouveauté absolue, dans l'émerveillement qu'elle procure et les observations, parfois distanciées, qu'elle suscite. Il ne s'agit là que d'un exemple. On pourrait y ajouter d'autres considérations sur la description de Naples ou sur le rapport à la langue : relever des éléments textuels n'est qu'une première étape qui doit conduire à cerner l'originalité, la spécificité, le « goût » du texte proposé.

Certaines copies sont parvenues avec bonheur à marier esprit de géométrie et esprit de finesse, alliant la cohérence du plan à la perspicacité de l'analyse : l'une d'entre elles s'est ainsi interrogée sur la fonction de Naples investie comme laboratoire identitaire et littéraire, étudiant d'abord la manière dont le texte se présente comme un « journal » émerveillé, développant ensuite sa portée initiatique puis la puissance libératrice de l'écriture ; une autre explore la manière dont l'écriture permet à la narratrice de découvrir un nouveau rapport avec le monde, en analysant d'abord la présence débordante de Naples, ensuite sa puissance régénératrice qui conditionne un discours sur le langage et sur la guerre ; une troisième – celle qui a reçu la note la plus élevée – interroge la manière dont le texte donne un nouveau sens au mot « voyage », en transformant une fuite en un véritable retour : la première partie souligne que le voyage est appréhendé à travers le filtre de la mémoire, la seconde expose les enjeux d'une redéfinition du langage tandis que la troisième partie s'intéresse à la manière dont la narratrice tresse un récit qui entrelace histoire privée et histoire collective. On ne peut ici entrer dans le détail des analyses, il s'agit simplement de donner des exemples de plans qui allaient au-delà d'une tripartition convenue tout en restant proches des enjeux fondamentaux du texte. Outre le danger de la paraphrase, du relevé ou de la banalisation, il faut aussi mentionner l'usage d'un lexique critique parfois impropre : s'il est juste de parler de croyances religieuses, de superstitions ou même de magie pour l'évocation des traditions napolitaines, « l'ésotérisme » n'avait pas ici sa place ; la catégorie de *Bildungsroman* qui renvoie à un genre littéraire bien particulier ne s'imposait pas pour définir l'autobiographie bruckienne ; il n'est pas exact de dire que l'ironie de la narratrice vise à démanteler l'illusion d'une Naples de carte postale : il aurait été plus intéressant d'être attentif à la manière dont la narratrice porte un regard rétrospectif amusé sur les stéréotypes qui étaient les siens à son arrivée en Italie et qu'elle s'étonnait de ne pas retrouver tels quels dans la réalité qu'elle explorait.

De manière générale, il aurait été extrêmement intéressant – non pas forcément pour définir une problématique mais pour se fixer une règle de lecture – d'aborder le texte en s'interrogeant sur ce qui fait son actualité. On aurait par exemple pu noter, en effet, que cet extrait peut être lu comme s'adressant à une ou plusieurs générations. Il s'adresse tout particulièrement à des lecteurs italiens qui ont vécu les années du « miracle économique » et l'irruption de la culture de masse qui les a caractérisées (ici représentée par la télévision et par les vedettes du moment). Mais il s'adresse aussi, plus largement, à des lecteurs plus jeunes capables de reconnaître les icônes d'une époque qu'ils n'ont pas connue. La narratrice embrasse ainsi un large public partageant une culture populaire commune. Une forme de complicité s'établit avec les lecteurs, invités à s'attendrir devant l'ignorance et l'ingénuité d'une jeune femme qui ne connaît pas Ugo Tognazzi ou Walter Chiari. La narratrice elle-même, devenue pleinement « italienne » (dans le sens non patriotique qu'elle donne à cette appartenance) se met en scène dans sa candeur originelle, au moment de la première rencontre avec un monde et une culture qui seront ensuite les siens. On peut alors s'interroger sur la véritable nature de cette Italie riante qu'elle découvre et qu'elle dépeint dans une atmosphère cosmopolite et

multiculturelle : est-ce un univers idéalisé que le personnage principal avait besoin d'inventer pour se sauver de son passé terrifiant ? Est-ce l'Italie idéale et mythique que la narratrice propose à ses lecteurs pour oublier un présent difficile ? Ou est-ce une mise en scène atemporelle de la rencontre entre une migrante et une culture, rencontre que l'ancienne déportée souhaite présenter comme possible dans un monde contemporain marqué par les migrations et par les réactions de rejet qu'elles suscitent ? Toutes ces pistes, et bien d'autres, méritaient d'être envisagées. Quant au style, il pouvait également être problématisé, notamment autour du choc entre les horreurs de l'histoire et les accumulations plaisantes, reflets d'une quête – peut-être vaine – de légèreté, comme en témoignent les énumérations, les flirts, et tous les aspects folkloriques de cette mise en scène d'une Italie accueillante et salvatrice.

En version-commentaire, 97 copies ont été corrigées cette année, pour des notes allant de 0,5 à 18,5. Les copies témoignaient, pour la plupart, d'une bonne connaissance des attendus dans les deux exercices. Beaucoup de copies obtiennent une note juste supérieure à la moyenne (35 copies entre 10 et 13) : la méthodologie y est le plus souvent appliquée mais le travail de la langue ou du texte manque de finesse. Les notes inférieures à 7 (24 copies) correspondent à des devoirs où aucun des deux exercices n'est compris et où la langue est défailante. Plusieurs très bonnes copies obtiennent une note supérieure ou égale à 15 (9). Le jury a pu y apprécier des traductions de qualité et un effort pour livrer une lecture personnelle du texte, tout cela dans des langues italienne et française à minima correctes si ce n'est, pour certaines copies, soignées et nuancées.

Version

Ce texte ne présentait que peu de difficultés lexicales, notamment car les quelques termes rares ou peu usités qu'il contient pouvaient être élucidés au vu du contexte. La description finale de Naples comprenait certes quelques termes susceptibles d'être inconnus des candidats et candidates, mais ils pouvaient toutefois être saisis car la narratrice avait ici recours à des clichés qui sont, eux, d'usage courant. Les deux adjectifs « *vocifera* » et « *chiassosa* » ont donné lieu à de nombreux contresens : il s'agit pourtant d'une description tout à fait usuelle de l'exubérance napolitaine, ici dans ses manifestations sonores (« *vocifera* ») voire visuelles, selon l'un des deux sens possibles de « *chiassoso* ». La traduction de ce second adjectif par « criarde » ou « tapageuse » permettait d'ailleurs de conserver cette double signification. De même, le syntagme « *corni portafortuna* » pouvait être facilement élucidé par une connaissance des pratiques napolitaines qui relève de la culture générale : il s'agit des amulettes rouges en forme de corne qui remplissent encore aujourd'hui les marchés de la ville parthénopéenne.

En raison du statut de danseuse de la protagoniste à son arrivée à Naples, le champ lexical du spectacle vivant traverse le texte, comme à la ligne 32 « *l'inchino* » (saluts, salutations ou éventuellement révérences) que certains ne semblaient pas connaître mais que l'on comprenait par l'action décrite à ce moment-là puisqu'il s'agit pour la troupe de répondre à la ferveur du public dont « les applaudissements étaient généreux, enthousiastes ». Il faut toujours rendre les termes au plus proche de leur signification en contexte : ainsi le « *debutto* » (l. 29) ne faisait pas référence aux débuts (toujours employé au pluriel dans ce sens-là en français) de la protagoniste, mais bien à celui de la troupe entière, voire du spectacle. Selon la première interprétation, il fallait rendre « *il debutto* » par « débuts » précédé d'un possessif de première personne du pluriel ; selon la seconde, par « la première » [du spectacle], certainement plus correct ici puisque l'on semble comprendre que des représentations ont déjà été données ailleurs.

Quelques termes n'ayant pas d'équivalent français devaient donner lieu à une réflexion permettant d'éviter les contresens, notamment par une attention aux détails. Le générique « *locale* », d'usage très courant en italien, peut correspondre selon le contexte à un bar, à un restaurant ou encore à une discothèque. La suite du texte, et notamment la description du type de public (l. 29-30) ainsi que des consommations servies (l. 36), permettait d'en préciser la nature : il s'agissait vraisemblablement d'un débit de boissons, mais avec une clientèle de toutes les générations. Les traductions laissant entendre que les spectacles de danses y étaient courants (salle de bal) engageaient nécessairement un contresens avec la précision initiale sur le fait que le propriétaire des lieux « avait eu pour la première fois l'idée de recruter un groupe de danseurs ». Le rôle de Max, le « *custode* » (l. 37), ne pouvait être traduit par « concierge » ou « vigile » puisqu'il avait la charge d'un groupe de personnes et non d'un lieu. Le dernier paragraphe présentait des difficultés de différentes natures, ce qui, cumulé à une probable baisse d'attention en fin d'épreuve, a donné lieu à un grand nombre de fautes graves. Tout particulièrement, la phrase commençant par « *Ai mercati* » a posé de nombreux problèmes. Notons déjà que la préposition correcte en français n'est pas « à » suivi d'un singulier (« au marché », soit n'importe lequel) mais plutôt « sur » suivi d'un déterminant pluriel (« sur les marchés [de Naples] »). Pour une bonne compréhension d'ensemble, deux éléments devaient être saisis : d'une part, il fallait bien lire le verbe « *volevano* » comme une troisième personne du pluriel à valeur impersonnelle (que l'on pouvait donc restituer par « on »). D'autre part, il fallait s'interroger sur la deuxième personne du singulier que la narratrice emploie tout à coup et dont on peine à identifier le référent. Ce « *tu* » ne saurait correspondre au lecteur puisque les verbes sont au passé et non au présent. Il ne s'agit pas non plus d'un dialogue avec l'alter ego de la narratrice, son personnage de l'époque, puisqu'il ne s'agit pas de réduire cette description à une expérience individuelle et unique des marchés napolitains des années 1950. Les objets directs de « *ti volevano* » et « *ti mettevano* » constituent donc eux aussi une sorte d'indéfini : tout client d'un marché napolitain pouvait alors faire cette expérience. Enfin, la syntaxe de cette phrase devait elle aussi être saisie et restituée au plus juste. L'usage des deux points entre les deux propositions confère à la seconde une valeur d'explication, selon l'usage le plus courant de cette ponctuation en italien comme en français. Il s'agit de préciser la façon dont on se voyait imposer la marchandise ainsi que le type de marchandise vendu. Il est dommage, enfin, que la tonalité comique de l'énumération n'ait pas été saisie : cela aurait évité à certaines copies de vouloir à tout prix faire entrer « *Totò, il trio De Filippo, e i corni portafortuna* » dans la catégorie des santons de la crèche, au risque de transformer le célèbre acteur « Totò » en « Joseph ».

Dans ce dernier paragraphe, et en clôture de l'extrait choisi pour la version, se trouvait une expression dont la compréhension reste soumise à interprétation : « *il canto di casa* ». L'invention et la créativité ont ici été récompensées lorsque les traductions conservaient l'idée d'une « imagination » (rappelons au passage que « *fantasia* » est, en italien moderne, un faux-ami) relevant de l'habitude, d'autant plus si l'expression faisait appel au lexique musical comme dans le texte original. On peut citer par exemple une expression particulièrement heureuse : une « comptine familière ».

La difficulté principale – bien que classique dans le passage entre italien et français – se trouvait dans la compréhension du conditionnel passé utilisé à deux reprises dans le texte : l. 23-24 « *forse non mi avrebbe più fatto vomitare* » et l. 43 « *in seguito, avrei scritto tutti i miei versi e i miei libri in questa lingua* ». Rappelons que ce temps et mode grammatical a, en italien, deux valeurs : irréel du passé ou futur dans le passé. Ici les occurrences correspondent à cette deuxième valeur, que l'on restitue en français par un conditionnel présent. Il était particulièrement important d'en saisir le sens dans ce deuxième extrait, puisque c'était là un indice qui éclairait toute la lecture du passage : l'annonce de la découverte de la langue italienne comme anticipation de la vocation d'écrivaine de la protagoniste. On aurait d'ailleurs pu attendre une réflexion à ce sujet dans le commentaire.

Signalons quelques autres traits caractéristiques de la langue italienne qui ont parfois posé problème dans la mise en français. « *Come* » suivi du subjonctif imparfait est l'équivalent de « *come se* » et se traduit par « comme si » en français, conjonction suivie de l'imparfait ou du plus-que-parfait de l'indicatif. La préposition « *da* », dont on connaît le caractère polysémique, introduisait un détail caractéristique à la ligne 24 (« *dallo sguardo azzurro* » : « aux yeux bleus » et non, comme on a pu le lire : le propriétaire *des yeux bleus) et un repère temporel indiquant le point de départ à la ligne 29 : « *il primo sabato dall'arrivo* » devait donc être traduit par « le premier samedi après notre arrivée » (s'ajoute à la question de la préposition le recours nécessaire au possessif en français). Les adjectifs employés comme compléments de manière sont, en français, apposés aux verbes qu'ils qualifient, là où l'italien peut les juxtaposer directement : il fallait en tenir compte dans la traduction de « *mi stringeva sornione* » l. 41.

Soulignons enfin qu'il était tout à fait légitime, ici, de faire un choix audacieux dans la restitution du troisième paragraphe en ne traduisant pas les mots italiens entre guillemets (« *radio* », « *io* », « *programma* », « *uno, due, tre* »). Pour cette dernière expression, le choix se justifiait doublement. D'une part, le sens étant explicité immédiatement après, on ne pouvait opposer à la non-traduction un problème éventuel de compréhension pour le lecteur francophone. D'autre part, ce choix pouvait être fait en raison d'un référent culturel (référent qui, en l'occurrence, relève d'une connaissance approfondie de l'histoire italienne que l'on n'attend pas nécessairement des candidates et candidats). En effet, les mots « *uno, due, tre* » rapportés entre guillemets correspondent au titre de l'une des premières émissions qui rendit Ugo Tognazzi célèbre, ce qui nous permet d'ailleurs de dater la scène du passage à la fin des années 1950, lorsqu'il en était le présentateur. Ces références dépassent cependant ce que l'on peut attendre d'une traduction de concours mais pouvaient – si elles étaient maîtrisées – venir alimenter le commentaire.

Traduction d'une partie ou de la totalité du texte

Traduction proposée

C'était le mois de mai, le mois de ma naissance. Tout me semblait un enchantement, j'étais presque en train de me réconcilier avec la vie, pas la mienne, mais avec le soleil et la mer, qui, peut-être, ne me ferait plus vomir. Au coucher du soleil, le propriétaire au regard bleu comme l'azur, qui avait eu pour la première fois l'idée d'engager un groupe de danseurs, en nous rencontrant fut ému et nous de même. La nouveauté de son établissement était annoncée dans le journal local, et les affiches avec notre photo étaient distribuées en ville. Et moi, en les découvrant, j'eus honte comme si j'étais chez moi et que quelqu'un pouvait me reconnaître. Enfin, après répétitions sur répétitions, avec même un maître de l'éclairage, le premier samedi après notre arrivée eut lieu la première avec, dans le jardin, une foule : familles, hommes, femmes, enfants, jeunes et moins jeunes. Notre numéro était accompagné par une musique sud-américaine et une arabe pour la danse du ventre, et par un morceau de musique classique, pour la petite Elfi, qui ressemblait à un ange. Les applaudissements étaient généreux, enthousiastes et nos saluts répétés.

Moi, je ne chantais plus dans cette ville du chant, il n'y avait pas d'orchestre. La musique, dansante, provenait le plus souvent de disques avec des chansons américaines, surtout de Sinatra ou de chanteurs italiens connus à l'époque.

Attablés, les gens buvaient de la bière, du vin, des oranges pressées et, parfois, du whisky. Nous étions libres de nous en aller ou de rester. Le propriétaire demanda à Max, notre responsable, que nous puissions rester un peu plus car il y avait quelques jeunes gens qui désiraient danser avec nous et surtout deux acteurs connus qui voulaient une danse avec moi, et il m'expliqua qu'il s'agissait d'Ugo Tognazzi et de Walter Chiari. Il continuait de répéter ces

noms qui ne me disaient rien. Celui qui s'appelait Tognazzi me serrait, sournois, en me parlant de « radio », « je », « émission », montrant continuellement ses petits doigts courts et en répétant « uno, due, tre ». Et j'appris enfin à compter en italien jusqu'à trois, ce fut ma première leçon. Par la suite, j'écrivais tous mes vers et mes livres dans cette langue, après le premier, publié il y a soixante ans.

Naples me semblait être une ville pleine de clameurs, pauvre, riche, dégradée, humaine et insistante. Sur les marchés, on voulait vous vendre, vous imposer de la marchandise ou les santons de la crèche : on vous mettait sous le nez les bergers, les Enfants Jésus, la Madone, les anges, Totò le trio De Filippo et les cornes porte-bonheur. Se libérer du vendeur n'était pas simple. Dans cette ville noble et tapageuse, les baisemains n'étaient pas rares et l'imagination était comme le chant du quotidien.

