

ANGLAIS

Écrit

Commentaire d'un texte

Julian Barnes, *Staring at the Sun*, 1986.

Présentation de l'auteur et du passage

Cette année, les candidats étaient invités à commenter un extrait de *Staring at the Sun*, un roman de Julian Barnes de 1986. Barnes est une figure emblématique de la scène littéraire contemporaine britannique. Il s'est fait connaître avec *Flaubert's Parrot* en 1984, *A History of the World in 10 ½ Chapters* en 1989, *England, England* en 1998, parmi de nombreuses autres publications, et a remporté en 2011 le prestigieux Man Booker Prize avec *The Sense of an Ending*. En 2008, *Nothing to be Frightened Of*, entre essai et mémoires, proposait une réflexion sur la mort et la religion qui pouvait apparaître comme le versant non-fictionnel de *Staring at the Sun*. Le refus de la linéarité, le choix du « petit récit », la remise en cause des identités, le questionnement sur l'authenticité, le goût du pastiche placent Barnes dans une perspective post-moderne. Il convient de souligner d'emblée que le jury n'attendait des candidats aucune connaissance préalable sur l'auteur ou sur ses thématiques de prédilection. Beaucoup de candidats, qui semblaient tout ignorer de l'auteur, ont su, malgré tout, à la lumière de ce seul extrait, mettre en place une réflexion véritablement pertinente sur les thèmes mentionnés ci-dessus, et, notant la teneur philosophique du texte en même temps que son ton comique par endroit se sont interrogés sur l'écriture post-moderne. À l'inverse, d'autres candidats, moins nombreux, ont su de façon très habile s'appuyer sur leurs lectures de *Flaubert's Parrot* et *A History of the World* pour mieux examiner le texte à commenter, ou citer la francophilie bien connue de Barnes pour justifier leur analyse du prénom de Jean. Si la méconnaissance de Barnes n'empêchait absolument pas de produire un excellent commentaire, le jury demande plus de circonspection de la part des candidats qui ont identifié Barnes comme un auteur américain... sous prétexte que la scène se déroulait aux États-Unis.

Staring at the Sun retrace la très longue et très ordinaire vie de Jean Serjeant, depuis son enfance avant la seconde guerre mondiale, jusqu'à sa mort au XXI^e siècle. Tout au long du roman, Barnes met en lumière le contraste saisissant entre une vie morne minée par un mariage raté, et la vive imagination de Jean et sa quête de vérité. Durant certains épisodes, la magie surgit de l'ordinaire, comme lorsque Jean joue au jeu des lacets avec son oncle Leslie (mentionné brièvement dans l'extrait I. 21) ou lorsqu'elle se lie d'amitié avec le pilote Prosser. Durant la guerre, celui-ci voit depuis son avion le soleil se lever deux fois à quelques minutes d'intervalle, épisode qui donne au roman sa scène inaugurale et son titre. Sans avoir lu le roman et ce premier chapitre, de nombreux candidats ont su s'arrêter sur le titre, *Staring at the Sun*, et le relier à l'éblouissement métaphorique qui frappe Jean face au Grand Canyon.

Dans cet extrait, Jean entreprend de visiter les Sept Merveilles du Monde et elle se retrouve face au Grand Canyon, haut lieu du tourisme américain. Le jury avait estimé qu'une très succincte mise en contexte permettrait de mieux comprendre le texte ; cela n'a pas empêché un certain nombre de candidats de faire de Jean une frêle jeune fille, parfois déprimée, parfois en pleine crise de révolte, quand « *in her sixties* » a été lu, dans un contresens fâcheux, comme une indication de l'époque (« *in the sixties* »), et non comme son âge. À l'inverse, ceux qui avaient bien identifié son âge mais ont décrit Jean comme étant à l'article de la mort, faisaient eux aussi montre d'une singulière incapacité à simplement lire le texte.

Axes d'analyse

Le texte de Barnes, contemporain, spéculatif-et drôle (depuis la curieuse stratégie de Jean qui commence sa visite par la boutique de souvenirs jusqu'à l'image psychédélique finale) a semblé plaire à nombre de candidats qui l'ont abordé de multiples façons, développant principalement les axes suivants :

1. la notion du beau et du sublime ;

2. l'homme/ la femme face à la nature ; la philosophie environnementale ;
3. art et réalité, art et nature ;
4. le voyage et le texte ;
5. l'espace américain vu par une Anglaise ;
6. être et altérité : scepticisme, philosophie, religion ;
7. le langage, inadéquation du langage ;
8. questions de genre ;
9. écriture post-moderne.

Toutes ces approches et ces questionnements étaient les bienvenus et étaient autant de clés qui pouvaient permettre d'appréhender la richesse du texte. Il fallait simplement prendre garde de ne pas enfermer le texte dans une lecture univoque qui résumait par exemple le texte de Barnes à une critique du tourisme international et qui empêchait d'en avoir une vision problématisée. Les candidats ont su enrichir leur commentaire de maintes autres références, citant qui la peinture romantique de Caspar David Friedrich, qui le « *cogito ergo sum* » de Descartes : ces exemples, lorsqu'ils étaient reliés au texte, soit pour replacer l'expérience de Jean dans un mouvement artistique, soit pour inscrire ses réflexions dans le courant du scepticisme, ont permis des développements féconds. Il ne suffisait cependant pas de mentionner un vague écho, une ressemblance, pour enrichir le propos : les exemples qui ne servent que d'illustrations n'apportent que très peu au commentaire. D'autres exemples, comme *On the Road* de Jack Kerouak ou *L'Odyssée*, étaient mentionnés au seul motif semble-t-il qu'il était question de voyage : sans analyse détaillée pour justifier le parallèle établi, ces exemples n'étaient qu'une distraction qui faisait obstacle à l'argumentation.

Hormis les rares commentaires qui ont fait un contresens général sur le texte, lorsque les candidats ont lu le passage à la seule lumière de la frustration sexuelle de Jean par exemple, un nombre non négligeable de candidats peine toujours à produire un commentaire de qualité malgré une compréhension générale assez bonne et des ressources linguistiques relativement satisfaisantes. Nous re prenons ci-dessous les grandes lignes de la méthodologie du commentaire.

Méthodologie du commentaire

Trop de candidats ont parfois proposé des introductions fort séduisantes, qui soulignaient la valeur initiatique du voyage de Jean, ou bien le paradoxe entre son désir de se défaire des mots et le texte lui-même, qui nous offre non pas une, mais deux descriptions du Grand Canyon ; toutefois ; ils se sont ensuite malheureusement contentés dans leur développement d'une longue **paraphrase**, généralement organisée de la façon suivante: 1. *Jean experiences paradoxical feelings* 2. *The failure of language: words are unsatisfactory and cannot accurately describe the landscape* 3. *Jean has a religious experience*. Souligner la faillite du langage n'est pas un commentaire sur le texte puisque Jean exprime elle-même son insatisfaction : « *Jean was fed up with words* », l. 23. Le commentaire doit expliquer quelles stratégies narratives, stylistiques et rhétoriques sont mises en œuvre pour exprimer telle idée : les candidats qui ont du mal à éviter la paraphrase doivent garder en tête que l'exercice du commentaire répond à deux questions qui vont de pair et qui sont « comment ? » et « pourquoi ? ».

L'absence de toute analyse stylistique, rhétorique, structurelle, pragmatique, condamne le « commentaire » à une approche seulement thématique (la religion au XX^e siècle). Les remarques formelles ne suffisent pas pour autant : le relevé des couleurs sans analyse, le simple repérage des champs lexicaux, des allitérations ou du rythme qui ne seraient pas reliés fermement à la problématique (« *There is the lexical field of religion* » ; « *There are many colours...* ») ne permettent qu'une étude très partielle du texte, largement insuffisante car seulement **descriptive**. Ainsi souligner la présence d'un champ lexical lié aux éléments naturels (*the north rim ; the south rim ; the edge ; the mountains opposite ; the snowline ; the mountain crests*) n'apporte strictement rien, sinon de répéter que le texte propose une description de paysage : il n'est donc guère étonnant de rencontrer cette succession de termes qui

soulignent la nature montagneuse de ce décor. En revanche, le *commentaire* commence lorsque l'on note qu'en dépit de ce champ sémantique clairement identifié, des éléments surprenants s'insèrent dans une description qu'on aurait volontiers qualifiée de classique de prime abord, comme l'image du poisson : évocation d'abord subliminale à travers l'idée du panorama (« *the extravagant fish-eye view* »), le poisson se matérialise à la fin du texte lorsque l'avion touristique devient brutalement, à la faveur d'une apposition finale, « *a monstrous flying fish* » (l.57).

De la même façon, de nombreux candidats ont noté la personnification du soleil dans la première partie, (« *the sun ... had thrown a firm-wristed sweep of orange* », l. 15), celle des montagnes dans la seconde partie (« *The mountain crests, their soirée of orange glory gone, had become sombre and distant in their morning dress* », l. 50). Ce constat est vain s'il n'est pas suivi d'une **interprétation** : le commentaire demande une analyse critique du texte et non un simple repérage des procédés rhétoriques mis en œuvre. Dans le cas présent, il convient de s'interroger sur ces deux exemples de personnification : relèvent-ils de la même stratégie ? Quel est leur effet sur le lecteur ? Enrichissent-ils la description, permettent-ils de combler l'insuffisance du langage ou la personnification relève-t-elle au contraire du cliché ?

Une fois bien compris les enjeux du commentaire, à savoir présenter une analyse critique et interprétative, les candidats doivent soigner leur argumentation afin de proposer une démonstration convaincante, organisée en deux ou trois parties. Il importe alors de s'interroger sur ce qui fait la **spécificité** du texte sans chercher à reproduire une problématique « type ». Trop de copies se sont contentées d'un plan binaire schématique, qui examinait les contradictions du texte (« *I. An unusual landscape* ») pour ensuite s'interroger sur la psychologie de Jean ou la question de l'identité (« *II. The American Space and Identity Formation* »). La dimension littéraire, esthétique et ironique du texte était complètement évacuée et il était difficile d'éviter les platitudes (« *Jean needs to be alone to find who she truly is* »). Un certain nombre de candidats a ainsi forcé la lecture du texte pour lui trouver une fin heureuse, arguant que grâce au Grand Canyon, Jean avait maintenant trouvé un sens à sa vie. Aucun élément ne justifiait cette lecture, l'image finale monstrueuse (« *a monstrous flying fish* ») offrant même une chute drôle mais aussi quelque peu inquiétante. S'il n'est a priori jamais inutile de replacer un texte dans son contexte, les développements sur le contexte de guerre froide, sur la politique libérale de Margaret Thatcher, voire sur l'ordre d'Orange, n'étaient dans ce cas pas justifiés et relevaient d'une stratégie de remplissage. Les correcteurs, faut-il le rappeler, ne notent pas à la quantité. Quelques commentaires linéaires ont été proposés : aucun n'a réussi à mettre en avant une vraie problématique et l'analyse est restée très superficielle et descriptive. Comme il a déjà été dit dans les précédents rapports, il s'agit le plus souvent d'un choix par défaut qui n'est pas du tout adapté tant qu'on ne maîtrise pas l'exercice du commentaire.

Il faut rappeler les vertus d'une **introduction** claire et dynamique : une accroche permet de capter l'attention du correcteur et de personnaliser le propos ; une rapide présentation de l'auteur et du texte s'ensuit (sans placage de connaissances), avec éventuellement un rappel *problématisé* de la structure du texte, qui amène ensuite à la problématique. Celle-ci ne sera pas plus intéressante si elle est composée d'une dizaine de phrases à rallonge ; elle doit être au contraire énoncée clairement, avant d'annoncer de façon tout aussi claire, le plan. Les deux ou trois parties qui composent ensuite le devoir sont clairement identifiables grâce à 1) une disposition aérée sur la page, et 2) des transitions qui résument la progression de l'argumentation.

Langue

Le jury a lu avec beaucoup de plaisir des copies subtiles et lumineuses, rédigées dans un anglais de belle tenue. Dans une majorité de copies, il reste cependant des fautes sérieuses à déplorer. Nous avons relevé de façon répétée des **confusions grammaticales** : entre « *like* » et « *as* » ; entre les pronoms possessifs (« *his, her, its* ») ; entre « *rise, raise, arise* » ; entre « *live* » et « *leave* », entre « *a loss* » et « *to be lost* ». Nous recommandons aux candidats de faire un effort particulier sur le mode interrogatif et le discours indirect : trop de copies peinent à formuler leur problématique dans une syntaxe correcte ; au lieu de « **We will examine how does Barnes explore the theme of the ineffable* », il faut dire « *we will examine how Barnes explores this theme* ». Il faut également se garder de faire des inversions sur le modèle du français (« **as says Jean* » > « *as Jean says* »), qui conduisent souvent à des aberrations (« **a novel that wrote Barnes in 1986* »). Il faut faire un sérieux effort sur les **accords** (« **there is several elements...* »), sur le « *s* » à la troisième personne, sur les participes passés trop souvent ignorés (« **the landscape is show ; *the text is structure into* »). Le temps de l'analyse est le présent, non le passé : « *when Jean sees the Canyon for the first time* », et non « **when she saw it* ».

Les **articles** ne sont pas bien maîtrisés et doivent être revus plus systématiquement : « *Ø religion, Ø nature, Ø society, Ø art, Ø philosophy* » ; mais « *the United States, the landscape ; the Canyon, the mind, the soul, the culture, the writing* ». Les **majuscules** sont particulièrement malmenées : elles sont pour certains candidates facultatives en début de phrase, tandis que d'autres (ou les mêmes) les emploient au gré de leur fantaisie, pour souligner peut-être quelque mot important dans la phrase. Et très peu semblent connaître leur usage en anglais : les noms et adjectifs de nationalité (« *a British tourist, the American landscape, an Englishwoman* ») ainsi que tous les termes dérivés de noms propres (« *a Francophile, Cartesian dualism, a Christian perspective* ») prennent une majuscule. Il faut s'efforcer tout au long de l'année d'enrichir son **vocabulaire** afin d'éviter les gallicismes : « **in a first time* » ; « **to make the apology* » ; « **a rupture* » ; « **to rely* », au lieu de « *to link, to bring together, to draw a connection between* » ; « **to resume* » au lieu de « *to sum up, to summarize the argument* » ; « **we constatate* » ou « **we assist at* », au lieu de « *we note, we may observe* » ; « **deception* », au lieu de « *disappointment* » ; « **preciseness* » au lieu de « *accuracy* » ; « **to traduce* » au lieu de « *to convey, to suggest* ». L'orthographe des mots suivants, des plus communs, devrait être connue : « *making sense of* », « *a writer who has written* », « *Britain* », « *beginning* ».

Exemples de micro-analyses

Les meilleures copies ont su articuler plusieurs niveaux de lecture, organisés dans un plan dynamique et bien construit. Si le repérage des modalités du sublime a été fait par nombre de candidats, il n'a malheureusement pas toujours conduit à une véritable réflexion sur le texte : seules les meilleures copies se sont interrogées sur ce que pouvait signifier cette réécriture et l'ont reliée à la remise en cause des genres littéraires. Trop peu de candidats ont noté le contraste entre la nature grandiose du Grand Canyon qui suscite chez Jean un questionnement sur l'être, le langage, la religion, la science, l'amour, et le style, d'une relative simplicité et empreint d'humour. Ce contraste pouvait amener à s'interroger sur la question du genre et des jeux d'écriture et de réécriture.

Ainsi, parmi les problématiques possibles, l'on pouvait soit s'attacher à montrer comment l'écriture du voyage permet d'explorer les conventions du roman, comment la visite du Grand Canyon et l'espace américain, permettent de revisiter les grandes étapes du roman anglais ; soit souligner l'oscillation, le paradoxe même entre l'indicible, l'impossibilité à dire *et* le fait de dire quand même, malgré tout, et donc placer ce texte sous le signe de la quête de sens.

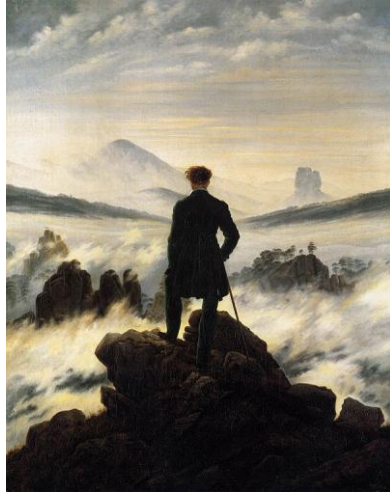
Les très bonnes et excellentes copies conjuguent deux qualités : 1) à l'échelle du devoir, les enjeux du sujet sont clairement dégagés, la méthode parfaitement mise en œuvre, la problématique constamment remise sur le métier ; et 2) dans le corps de la démonstration, les micro-lectures sont toujours pertinentes, voire fines et astucieuses. Les exemples ci-dessous ne constituent en aucun cas un plan type mais se proposent d'aider les candidats à mieux comprendre cette articulation entre la problématique générale et les micro-analyses.

I. Le voyage et le paysage / An Englishwoman's Grand Tour at the end of the XXth century

Beaucoup de candidats ont noté que la description minutieuse du paysage se faisait sur le mode de l'**ekphrasis** : le Grand Canyon devient tableau, comme l'indiquent très clairement :

- le subtil camaïeu de couleurs, du jaune au marron en passant par l'orange dominant ;
- les choix lexicaux de Barnes dans la description de ces couleurs, qui évoquent la palette du peintre, « *dry browns* », « *buffs and umbers* » ;
- la qualité sensorielle et matérielle de ces couleurs, en particulier celle du marron, « *dry brown* » (l. 11), qui semble évoquer la toile du tableau ;
- et la forme impérative (« *drop* », l. 11) qui interpelle directement le lecteur pour guider le regard d'un point à l'autre du tableau.

Le choix de décrire le Grand Canyon au mois de novembre (l. 1), choix inhabituel car il ne correspond pas à la saison touristique, attire l'attention sur les crêtes enneigées et convoque un intertexte pictural que de nombreux candidats ont noté, avec le tableau romantique de Caspar David Friedrich, *The Wanderer above the sea of fog*, 1817.



Der Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1818, Oil-on-canvas (98.4 cm × 74.8 cm),
Kunsthalle Hamburg, Hamburg, Allemagne

Jean, dans un exercice d'introspection, indifférente aux autres touristes qui l'entourent (l. 14, 25), observe les sommets enneigés avec la même intensité que le voyageur de Friedrich, à la différence près que l'espace américain est ici complètement anthropomorphisé, au sens géographique : il est modelé par l'humain (« *the snow-ploughs* », « *the lodge* », l. 2-3) et exploité économiquement dans une visée touristique (« *the hotel gift shop* », l. 4 ; « *the first tourist flight of the day* » l. 51, qui annonce les vols qui vont se succéder toute la journée).

Ce premier renversement inscrit le voyage de Jean dans la **tradition britannique du Grand Tour, initiée au XVIII^e siècle et ici « revisitée » et présentée comme à rebours**. Jean n'est pas une aristocrate qui va rechercher le frisson sublime dans les Alpes, mais une Anglaise probablement de classe moyenne (elle ne passe qu'une nuit au Grand Canyon, l. 44). Elle fait le voyage en sens inverse, vers l'Ouest plutôt que vers l'Est, non pas pour redécouvrir le passé mais pour découvrir le jeune pays des États-Unis ; non pas pour contempler la perspective verticale des Alpes ou du Parthénon, mais pour contempler le gouffre béant du Grand Canyon. Contrairement à ses illustres prédécesseurs, Joseph Addison, Lord Byron, Mary Shelley et P.B. Shelley (qui publièrent *History of a Six Weeks Tour through a part of France, Switzerland, Germany, Holland*, en 1817), ou dans une version ironique, R.L. Stevenson (*Travels with a Donkey in the Cevennes*, 1879), Jean **ne souhaite rapporter aucun récit de son expérience** (« *glad that what she saw didn't have to be translated into words... annotated* », l. 15).

Le parcours touristique de Jean prend systématiquement le contre-pied de ce qui est attendu. Elle visite la boutique de souvenirs *avant* d'aller voir le Grand Canyon (l. 4), elle s'attend à être déçue (l.5) ; l'image des chasse-neige laborieux occupés à leur tâche répétitive (« *chivvying* », l. 2) est prosaïque et tout à fait antithétique au sentiment du sublime qui va ensuite s'imposer. La narration elle-même fonctionne comme à rebours puisque le paragraphe introductif du texte décrit *d'abord* l'arrivée au Grand Canyon avant d'évoquer *ensuite* la préparation en amont du voyage (« *she had even considered rescripting* », l. 6).

Les inversions spatiales, temporelles et esthétiques se multiplient, créant une série d'images inattendues. Le Grand Canyon, élément emblématique du désert américain, évoquant habituellement des images de chaleur et d'aridité, devient ici un paysage de neige (*snowscape*). Le fleuve Colorado, que l'on associe souvent à la construction du Hoover Dam en 1936, ouvrage monumental qui est lui aussi devenu un haut lieu touristique, est comparé à un petit ruisseau (« *trickle* »), puis dans une image encore plus réductrice, à un fil de lurex (l. 13). Le paysage enneigé est orange (répétition de l'adjectif, l. 9-11). Les autres visiteurs sont comparés à des insectes (« *shrank to midges* », l. 24, « *mere insect hum* », l. 25), et c'est même à la fin du texte, l'avion, miracle de technologie moderne, qui devient un insecte, « *an insect hovering over a wound* » (l.51), et même un papillon de nuit (« *moth* », l.55) alors que la scène est décrite à l'aube (l. 46). Les perspectives sont inversées (« *an aeroplane flying beneath the surface of the earth* », l. 56) ; les perceptions sensorielles, l'ouïe et la vue, sont dissociées : Jean entend le bruit de moteur de l'avion *avant* son apparition (« *following its own buzz* », l. 50).

La contemplation du paysage amène Jean à s'interroger sur le pouvoir de la représentation : dans ce cadre inédit, très éloigné du romantisme anglais, Jean fait l'expérience du sublime.

II. Le Sublime réécrit / Experiencing and Writing the Sublime

Jean éprouve un sentiment de terreur mêlée d'effroi (« *more beautiful and more frightening* », l. 16) typique du sublime. Elle est comme frappée de stupeur, si bien qu'elle peine à articuler son sentiment (« *beyond words, beyond human noise, beyond interpretation* », l.27) ; le spectacle est si saisissant qu'il fait même naître une impression de danger : « *she gripped the frosty guard rail* » (l. 13). L'on retrouve ici les **caractéristiques du sublime**, tel qu'il a été défini de Longin à Kant dans *Critique de la faculté de juger* en 1790. Pour rappel, c'est précisément ainsi que Edmund Burke décrit le sentiment du sublime et le distingue du beau dans *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas on the Sublime*, en 1757 :

The sublime is what has the power to compel and destroy us. (...) Besides those things which directly suggest the idea of danger, and those which produce a similar effect from a mechanical cause, I know of nothing sublime, which is not some modification of power. And this branch rises, as naturally as the other two branches, from terror, the common stock of everything that is sublime.

Le Grand Canyon réduit en effet les touristes à des éléments déshumanisés (« *midges* », l.24) : ils n'apparaissent dans le texte que métonymiquement, par le biais des bruits qu'ils font (« *the prattle, the whoops, the camera clicks* », l. 25) : le rythme ternaire et l'effet d'onomatopée paradoxalement recréent le bruit des touristes alors que le texte fait référence à leur quasi disparition (« *[shrinking] into mere insect hum* », l. 24-25).

La contemplation du sublime conduit en effet à un **paradoxe** : **comment écrire l'ineffable**, ce que l'on définit par essence comme non descriptible ? Barnes explore diverses stratégies narratives, qui toutes tournent court :

- le silence : Jean se félicite de ne pas avoir à exprimer ce sentiment qu'elle éprouve, « *not to be translated, reported, discussed, annotated* » (l. 14-15) ; pourtant la possibilité du silence est évoquée par le biais d'une accumulation hyperbolique de verbes ; mais cette évocation du silence est immédiatement contredite par la cacophonie de sons que fait entendre cet enchaînement avec la prédominance de consonnes plosives (t / d / b / p).
- l'excès : la liste des comparatifs (« *bigger, deeper, wider...* », l. 15) produit un effet de *crescendo*. Les adjectifs sont de plus en plus longs : le monosyllabique « *big* » avec son « i » court fait place au monosyllabique « *deep* » avec son « i » long, puis au monosyllabique diphtongué « *wide* », avant de laisser place à des adjectifs de deux syllabes (« *savage* »), puis de trois syllabes « *beautiful* », dont la longueur est encore accentuée par le comparatif « *more* » qui désormais remplace le suffixe « *er* ». Le *crescendo* cependant est brutalement interrompu par un jugement sans appel : il ne s'agit là que d'un enthousiasme déplacé, « *excited adjectives* », où l'adjectif « *excited* », très commun, presque enfantin, souligne la dimension factice de cette éloquence. On peut même noter que le superlatif attendu pour témoigner du sublime est déplacé et apparaît dans un contexte prosaïque pour parler de la petite amie de Gregory, « *most combative girlfriend* » (l. 17).
- La tentation du romantisme : dans la deuxième partie du texte, Jean contemple le Grand Canyon une deuxième fois et se laisse gagner par l'art de la métaphore pour rendre compte de la sublime beauté du paysage : « *The mountain crests, their soirée of orange glory gone, had become sombre and distant in their morning dress* » (l. 50). Si Jean semble alors plus apaisée (« *She rested her body once more* », l.46), l'image des jeunes femmes au lendemain du bal cède rapidement la place à la vision grotesque du « *flying fish* » (l. 57).

Pour Jean, le Grand Canyon n'est pas vécu comme une expérience religieuse (à l'opposé de ce qu'éprouve une majorité de touristes, « *it's like looking at the Creation* », l. 23) mais il suscite une **réflexion sur le religieux** et le sacré.

Contrairement à Emily, héroïne de *The Mysteries of Udolpho* (1794), qui peut grâce à la contemplation des montagnes et le sentiment du sublime appréhender l'existence de l'Être Suprême, Jean fait face à l'absence du religieux devant le Grand Canyon : « *Perhaps the Canyon acted like a Cathedral... Jean's response was the opposite* » (l.36-38). L'image du garde-fou gelé, « *frosty guard rail* », répétée deux fois (l. 13, l. 47) peut se lire comme une métaphore de l'absence du religieux. Pour

Jean, le Grand Canyon devient un **espace païen, magique** (« *the sun's kingdom* », l. 9-10), où la main de Dieu a été remplacée par celle du soleil : « *the sun had thrown a firm-wristed sweep* » (l. 8-9).

Jean fait bien l'**expérience de la transcendance**, mais non religieuse, qui provoque plutôt l'incertitude et le **doute existentiel** (« *stunned her into uncertainty* », l. 38). Au cœur du texte, Jean articule cet impossible paradoxe, où ce que nous recherchons est aussi ce que nous voulons à tout prix dépasser : « *the mind longs for certainty* » (l. 33). Dans ce passage au présent qui relève autant du monologue intérieur que d'une stratégie narrative où la voix du narrateur se confond avec celle de l'auteur, le roman prend des allures d'essai. Cette phrase qui pourrait résumer le roman tout entier (c'est ce que Jean cherche toute sa vie, même si elle est finalement confrontée au fait que seule l'incertitude prévaut), reflète le contraste entre le positivisme du XIX^e siècle et les doutes de l'époque postmoderne.

L'expérience esthétique devient une expérience **ontologique et philosophique**. Jean redéfinit le **cogito cartésien** : la recherche méthodique de la vérité est remplacée par l'impuissance et le silence. Jean ne se satisfait même pas d'une position sceptique, « *The Canyon, therefore nothing, seemed a large answer* » (l. 42), et se contente de points de suspension, « *Therefore...* », dans une aposiopèse répétée deux fois (l. 40 et l. 42). La situation physique de Jean, au bord du gouffre (même l'hôtel est situé au bord du Canyon), reflète cette incertitude ; de même, l'accumulation des verbes de mouvement dans la seconde description du Canyon (« *reaching ; groping, hovering, flew, dropped, rise, leaped* », l. 47-57) peut indiquer un sentiment de confusion. Là où Hamlet s'interrogeait sur l'incertitude de l'être dans son célèbre monologue, « *To be or not to be, that is the question* », Jean doit se confronter à l'absence de réponses, tout comme à celle des questions : « *If the canyon is the answer, what is the question ?* » (l. 42).

John Keats a défini la faculté de l'artiste romantique à accepter le beau, le sublime et le doute comme une « capacité négative », « **negative capability** » (Lettre à Thomas et George Keats, 21 décembre 1817) :

[...] it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously - I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.

Jean, en dépit de sa vie très ordinaire et de sa retenue face au Grand Canyon, à l'opposé des cris d'excitation des touristes (l. 24), est une femme admirable, « *a Woman of Achievement* » qui décide d'embrasser l'incertitude.

Ce nouveau sublime est aussi l'expression d'une incertitude postmoderne liée à l'incrédulité face aux métarécits (J.-F. Lyotard) : la religion en tant que métarécit n'est plus viable, elle est remplacée à l'ère postmoderne par les micro-récits, tels que le récit ordinaire de la vie de Jean, et ici le récit de sa visite rapide et décalée du Grand Canyon.

III. Jeux d'écriture / Questioning Genre (and Gender ?)

Il n'était nullement exigé des candidats qu'ils identifient l'esthétique postmoderne de Barnes dans ce passage – *Staring at the Sun* est d'ailleurs sans doute l'un de ses romans les plus conventionnels et réalistes. Les meilleures copies ont cependant noté que certaines images se détachaient du réalisme et ont relevé l'ironie, l'intertextualité, ainsi que le jeu avec le lecteur.

Jean se dit lassée par les mots (« *fed up with words* », l. 23), dans un registre informel qui contraste avec l'envolée lyrique qui précède, et pourtant le lecteur a droit à deux pages entières sur le Grand Canyon ! Une **esthétique postmoderne** se met en place, qui, au moyen de l'ironie, du pastiche, de l'intertextualité, détourne plusieurs **conventions littéraires**.

L'**esthétique romantique du paysage** est critiquée : malgré l'*ekphrasis* dans la première partie du texte, le paysage est dominé par la couleur orange, couleur vive et peu propice d'ordinaire à la contemplation romantique. La répétition de l'adjectif, si elle souligne l'incongruité de ce paysage enneigé, peut aussi se lire comme un pastiche de la description romantique, qui se répète de description en description.

L'observation attentive de l'avion à la fin du texte, comparé à un insecte ou à une feuille (« *like the rare side of a leaf or a moth* », l. 55) évoque de façon parodique le **roman victorien de formation ou le roman darwinien** (on pense à *A Pair of Blue Eyes* de Thomas Hardy) : Jean incarne une figure détournée et désabusée de l'entomologiste du XIX^e siècle. Elle aussi est en quête de sens dans un espace naturel et originel (celui du Grand Canyon), mais sa quête ne débouche sur aucune révélation

scientifique ou religieuse, seulement sur une vision fantastique, « *a monstrous flying fish* » (l. 57). S'il y a dans cette apparition une dimension **épiphanique** (cette vision est une révélation qui résume l'expérience de Jean et sa prise de conscience selon laquelle l'incertitude prévaut), l'épiphanie est ici la découverte du vide, plutôt qu'un moment révélateur d'identité : le Grand Canyon devient « *the wandering fissure* » (l.53), où l'idée du gouffre, du vide, est redoublée par celle de l'incertitude (« *wandering* »).

L'incongruité de l'image finale peut se lire comme l'ultime coda d'une recherche de sens infructueuse ; on peut y voir aussi peut-être une vision toute britannique de l'espace américain. Après avoir pratiqué le mélange des styles comme indiqué plus tôt, Barnes pratique le mélange des genres : si le texte s'inscrit dans une longue tradition de description du sublime, les images finales du sous-marin et du poisson volant font soudain surgir un élément de la culture populaire, à savoir le sous-marin jaune des Beatles (1966).

L'espace américain, souvent associé à l'exploration de la masculinité (de James Fenimore Cooper à la Hudson River School, en passant par le western), est ici vu et décrit par une femme, qui le domine (vision panoramique d'en haut et non d'en bas) et qui le féminise (« *their soirée of orange glory gone* », « *their morning dress* », l. 49). Le choix du prénom de Jean (féminin en anglais, masculin en français) souligne peut-être ce décalage ; Julian Barnes est en effet un fervent francophile et l'emploi du terme « soirée » pouvait être lu comme une discrète allusion. L'on ajoutera, pour information, que le patronyme de Jean, « Sergeant », renforce cette ambiguïté, puisque qu'il évoque une figure masculine. Toujours pour information, Barnes a lui-même souligné son choix d'avoir une **femme comme personnage principal** dans son roman :

"I began to think about a book on courage - in war, in facing life alone and in front of the big questions that bother us all," Mr. Barnes said. "Then I realized my first novel was about a man and told in the first person [Metroland, 1980], the second about a man in the third person [Before she met me, 1982], and I thought a woman would be a good progression. The two ideas came together naturally.

(Carlos Fuentes, critique de *Staring at the Sun*, *The New York Times*, April 12 1987,

<https://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/barnes-sun.html>)

Si la solitude de Jean, physique (« *dining alone* », l. 39), et sexuelle (« *the resounding sex Jean imagined but had never experienced* », l. 20), la rapproche des héroïnes du roman noir anglais, elle échappe largement aux codes **gothiques ou romantiques** : Jean n'est ni dominée par une nature hostile, ni en communion avec une terre nourricière.

Placé sous le signe du renversement ludique, le texte de Barnes renouvelle dans cet extrait le genre de la relation de voyage et c'est une nouvelle héroïne qui s'impose. L'insuffisance du langage et la résistance herméneutique soulignent certes la perspective post-moderne de Barnes ; mais en dépit de ses hésitations et de son autodérision, Barnes propose néanmoins une vision convaincante, séduisante et originale du Grand Canyon. Sans en avoir l'air, Barnes prend ses marques dans la tradition des auteurs qui se confrontent au paysage américain.

De nombreuses copies ont su explorer avec finesse le texte de Barnes et s'interroger sur la quête du sens et le rôle de la littérature à la fin du XX^e siècle. Que ces candidats soient félicités. Nous espérons que ce rapport aidera les futurs candidats à mieux relever les défis du commentaire littéraire.

Traduction d'une partie ou de la totalité du texte

Traduction proposée

Jean visita le Grand Canyon en novembre. La rive nord était fermée et les chasse-neige avaient enchaîné les sorties pour dégager la route qui montait de Williams à la rive sud. Elle prit une chambre dans l'établissement situé en bordure du Canyon ; il était tôt dans la soirée. Elle prit son temps pour défaire ses valises et se rendit même au magasin de souvenirs de l'hôtel avant d'aller voir le Canyon lui-même. Ce n'était pas pour retarder le plaisir, bien au contraire, car Jean s'attendait à être déçue. Au dernier moment, elle avait même envisagé de revoir sa liste des Sept Merveilles et de visiter, à la place, le pont du Golden Gate.

Trente centimètres de neige recouvraient le sol et le soleil, à présent presque à la hauteur de l'horizon, avait, d'un mouvement de poignet ferme, jeté une traînée orange sur les montagnes en face. Le royaume du soleil commençait exactement à la limite des neiges : au-dessus, les crêtes orange des

montagnes étaient parées d'une neige orange et surmontées d'indolents nuages orange ; mais quand le regard se portait sous cette ligne, tout se métamorphosait pour prendre des tons brun aride, taupe et fauves, tandis qu'en bas, au loin, des verts sombres enserraient un mince filet d'argent, tel un fil de lurex tissé dans un terne costume de tweed. Jean s'agrippa au garde-fou couvert de givre et fut heureuse d'être seule, heureuse de ne pas avoir à traduire en mots ce qu'elle avait sous les yeux, à en rendre compte, à en débattre, à en livrer un commentaire. Cette extraordinaire vue panoramique était plus grande, plus profonde, plus large, plus grandiose, plus sauvage, plus belle et plus effrayante que ce qu'elle eût cru possible; mais même cet enchaînement d'adjectifs exaltés la laissait insatisfaite. Rachel, la très pugnace petite amie de Gregory, lui avait dit avant son départ, "Vous verrez, c'est comme un orgasme qui ne s'arrête jamais". C'est évident, elle avait voulu choquer, et ces mots qui lui revenaient en mémoire étaient en effet choquants ; mais seulement parce qu'ils étaient totalement inadaptés.

Rappel du barème

Fautes de première catégorie	Orthographe d'usage, accents non grammaticaux, faute de ponctuation, majuscule (oubliée ou inutile).
Fautes de seconde catégorie	Faux-sens, sous-traduction et surtraduction, calque lexical, maladresse, erreur de registre, collocation douteuse.
Fautes de troisième catégorie	Contresens lexical, ajout, erreur sur les prépositions, les articles et déictiques, erreur méthodologique, omission d'un mot.
Fautes de quatrième catégorie	Contresens sur un groupe de mots, calque de structure, orthographe grammaticale, faute de syntaxe, collocation malheureuse ou abusive, faute de temps ou de modalité, accents grammaticaux, accords.
Fautes de cinquième catégorie	Non-sens, réécriture d'un groupe de mots, omission lexicale majeure (deux mots et plus), faute de grammaire élémentaire, faute de conjugaison, importante rupture de construction, barbarisme sur un mot.

Remarques du jury

Le texte proposé cette année présentait peut-être un peu moins de difficultés syntaxiques et grammaticales que celui de l'an dernier. Il requérait néanmoins la plus grande attention de la part des candidats afin de rendre justice à sa richesse lexicale et à ses ruptures de registre, par exemple. Avant de traduire un texte, il convient d'en faire **une analyse détaillée**, d'en repérer en particulier les « accidents » et les effets de style afin de les restituer le plus fidèlement possible dans la langue-cible.

Si le jury déplore de trouver encore dans les copies d'inquiétantes confusions grammaticales (entre « et » et « est », par exemple), il se réjouit toutefois d'avoir rencontré sensiblement moins **d'erreurs de conjugaison** que lors des précédentes sessions. Les candidats ont vraisemblablement suivi les conseils prodigués année après année dans les rapports de version. Le jury espère vivement que cette tendance va se confirmer.

Il a toutefois été frappé cette année par une maîtrise insuffisante des **règles de ponctuation et des différences d'usage dans ce domaine entre le français et l'anglais**. Ces lacunes sont d'autant plus regrettables qu'elles peuvent entraîner fautes de construction et contresens, lourdement pénalisés dans le barème. Le jury conseille donc aux futurs candidats de travailler ce point dans le cadre de leur préparation au concours.

Il invite également les futurs candidats à prêter la plus grande attention à la **traduction des temps, et en particulier aux temps du passé**. Des problèmes récurrents de cohérence dans les temps employés à l'échelle du devoir ont été notés : une relecture plus rigoureuse permettrait sans nul doute d'y remédier, ainsi qu'une connaissance plus approfondie des règles d'emploi du passé simple, du passé composé, de l'imparfait et du plus-que-parfait en français. Les candidats ont, en outre, parfois éprouvé des difficultés dès lors qu'il y avait des **constructions complexes**, avec propositions subordonnées enchâssées, en français ; le jury les invite donc à veiller à la précision de la **syntaxe de la phrase**.

Un effort est encore à mener quant à l'utilisation du **dictionnaire unilingue**, outil précieux dont les candidats ne semblent pas toujours bien tirer parti. De nombreuses erreurs auraient pu être évitées si les candidats avaient lu en entier les articles du *Concise Oxford Dictionary* : nous en donnons plusieurs exemples plus loin dans ce rapport. Le jury rappelle enfin que les **omissions de mots, de segments ou de parties du texte** sont les fautes les plus sévèrement sanctionnées, car elles constituent la négation même de l'exercice. Un effort accru d'attention tant dans la lecture du texte que dans la relecture de leur travail devrait permettre aux candidats de pallier ce problème.

Le jury a tout de même eu le plaisir de constater qu'une proportion non négligeable de candidats était bien préparée à l'épreuve de version, ce dont témoignent les résultats satisfaisants dans l'ensemble. Certaines copies ont su trouver un parfait équilibre entre fidélité à la langue-source et élégance de la langue-cible, attestant ainsi de véritables qualités littéraires. Que ces candidats soient ici chaleureusement félicités.

Analyse des segments

1) Jean visited the Grand Canyon in November.

Ce premier segment ne présentait pas de difficultés importantes. Le prénom féminin « *Jean* » ne **devait pas faire l'objet d'une adaptation** (« *Jeanne »). Le jury comprend le souci de clarté pour le lecteur français qui a animé un nombre assez élevé de candidats et les a conduits à traduire le prénom de la protagoniste, et plus loin celui de son fils (« Gregory » est devenu « *Grégory », voire « *Grégoire »). Il a toutefois jugé qu'il s'agissait en l'espèce d'une erreur de méthode : il est artificiel de rencontrer un prénom français dans un contexte anglo-saxon et, qui plus est, dans un texte où la nationalité britannique de l'héroïne revêt beaucoup d'importance. Le jury conseille donc de manière générale aux futurs candidats de garder les prénoms anglais dans leur traduction. Le verbe « *visited* » a donné lieu à de nombreux **faux-sens** (« *alla voir », « *explora », « *fit un séjour », « *fit escale », « *s'arrêta ») ou à des **surtraductions** (« *partit à la découverte (du Grand Canyon) »), attestant un manque de rigueur. Ce verbe a également donné lieu à des **fautes de temps** (« *visitait », « *avait visité ») : seul le passé simple était acceptable ici. Le jury enjoint aux candidats de prêter attention aux **règles d'usage des majuscules en français** : si, comme en anglais, le toponyme « Grand Canyon » prend des majuscules en français, tel n'est pas le cas de « novembre » (et des noms de mois en général). On rappellera enfin que, pour des raisons d'usage, « Grand Canyon » est précédé de l'article défini en français (**le** Grand Canyon).

2) The north rim was closed, and the snow-ploughs had been out chivvying the road up from Williams to the south rim.

Ce segment présentait un ensemble de difficultés, à la fois lexicales et grammaticales, que les meilleures copies ont su déjouer. Le terme de « *rim* » a donné lieu à de nombreuses erreurs, allant du **faux-sens** (« *voie », « *route », « *chemin », « *accès ») au **contresens** (« *frontière », « *falaise »). Si le terme le plus approprié ici était sans doute « rive », le jury a néanmoins accepté un ensemble de propositions sensées comme « versant (nord) » ou « partie (nord) ». Pour « *snow-ploughs* », le jury a jugé recevables les termes de « déneigeuses » (d'origine québécoise) et de « chasse-neige(s) », avec ou sans -s à neige, selon la réforme orthographique de 1990 (un -s à « chasse » constituait toutefois une faute d'accord sanctionnée en tant que telle). Il s'est étonné de trouver d'assez fréquentes erreurs sur le nombre (« *la déneigeuse »), ainsi que des traductions peu judicieuses (« *charrues », « *charrettes », « *traîneaux »), erreurs qu'une meilleure prise en compte du contexte, et une meilleure utilisation du dictionnaire unilingue, eût sans nul doute permis d'éviter. Le syntagme verbal « *had been out chivvying* » nécessitait, d'une part, une réflexion sur le **temps du verbe** : ici, seul le plus-que-parfait était possible. D'autre part, il convenait de restituer le **sémantisme tant du verbe que de la préposition « out »** : le jury s'attendait à ce que les candidats rendissent l'idée de mouvement vers l'extérieur (« out »), ainsi que celle d'effort ou de répétition (« *chivvy* »). La proposition « *avaient dégagé la route », fréquemment trouvée dans les copies, constituait ainsi **une sous-traduction**. La préposition « up » (« *up from Williams* ») a, en outre, souvent été oubliée ou traduite à mauvais escient par « *Williams en haut », par exemple. Le jury conseille aux futurs candidats de travailler, dans le cadre de leur préparation, sur la **traduction des prépositions**, qui constitue l'une des difficultés classiques de la version anglaise.

3) She booked into the lodge at the Canyon's edge; it was early evening.

De nombreux candidats ont buté sur ce segment, pourtant assez simple. Le verbe « *booked* » a, heureusement assez rarement, donné lieu à des **non-sens** (*Elle lisait, *Elle bouquinait), couplés ici à une **faute de temps** : l'utilisation de l'imparfait pour le verbe « *booked* » a été pénalisée, de même que celle du plus-que-parfait. Le verbe « *booked* » a, en outre, souvent donné lieu à des **faux-sens** (« *elle réserva/retint une chambre ») ou à des **contresens** (« *elle s'enregistra »). Le terme « *lodge* » a également été la source de **confusions lexicales** : « *refuge » ou « *chalet » ont été comptabilisés comme faux-sens, « bungalow » ou « loge » comme **contresens** ; « *lodge* » est un **refus de traduction** très lourdement sanctionné. Le jury a accepté ici les termes d'« hôtel », de « gîte » ou d'« auberge ». De façon surprenante, le syntagme « *at the Canyon's edge* » a parfois été rendu de façon erronée par « *au sommet du Canyon » ou « *dans un coin du Canyon », deux traductions qui s'apparentent à des **contresens**. Le jury s'est toutefois étonné encore davantage que la dernière partie du segment pût

donner lieu à des propositions fort peu sagaces comme « *le soleil se levait », « *il était tôt dans la matinée », « *il était tard dans la soirée ». Il invite donc les candidats à lire le texte de façon plus attentive et à redoubler de vigilance au moment de leur relecture afin d'éviter de telles bévues.

4) **She did not hurry with her unpacking, and even went to the hotel gift shop before looking at the Canyon itself.**

Une **modulation par changement de statut assertif** (« *She did not hurry* » > Elle prit son temps) était une manière plus idiomatique de traduire le début du segment que le **calque** « *elle ne se dépêcha pas de », qui a été sanctionné. Un **étoffement** était en outre exigible pour traduire « *looking at the Canyon* » : la traduction littérale (« *avant de voir/regarder le Canyon ») a été pénalisée. Le lexique a été source d'erreurs : « *gift shop* » a parfois été traduit à mauvais escient par « *boutique de cadeaux », qui est un **calque lexical**, ou encore par « *boutique souvenirs » ou « *boutique souvenir », ce qui est un **contresens lexical**, doublé, dans le second cas, d'une **erreur de grammaire**. Certaines des propositions pour traduire le verbe « *looking* » ainsi que le réfléchi « *itself* » témoignent du manque de précision de certains candidats : pour le premier, « *poser son regard » est une **surtraduction**, « *jeter un coup d'œil » un **faux-sens** ; pour le second « *voir le Canyon pour de vrai/en vrai » constitue une **faute de registre**, tandis que « voir le Canyon en soi/en lui-même » reflète, aux yeux du jury, une mauvaise compréhension du sens du texte-source.

5) **Not putting off the pleasure, but the reverse; for Jean expected disappointment.**

Le jury s'attend à une **fidélité scrupuleuse au texte-source et aux effets de style ménagés par son auteur**. Aussi a-t-il sanctionné des traductions comme « *Elle ne cherchait pas à différer son plaisir, bien au contraire ». Il s'agit en effet d'une forme de normalisation stylistique qui, en l'espèce, n'est pas justifiée. Les fautes les plus lourdement sanctionnées ici sont celles qui portaient sur le **mode** (« *Non pas qu'elle **repoussait** le plaisir », c'est le mode subjonctif qu'il convenait d'employer ici), la **syntaxe** (« *Elle ne repoussait pas le plaisir mais l'inverse » est une **rupture de construction** qui conduit à un contresens), ainsi que les **calques de structure** (« *Ne repoussant pas le plaisir »). Le jury s'est étonné que le **sens causal de « for »** ne soit pas connu de certains candidats (« *pour Jean »). Il a également été surpris par la relative fréquence des **fautes de ponctuation** dans ce segment, entraînant souvent des problèmes de syntaxe. Le jury a également noté un ensemble de **maladresses et d'inexactitudes** plus ou moins graves sur le verbe à particule « *putting off* » : « *garder le plaisir pour la fin » a été comptabilisé comme **faux-sens**, « *faire durer le plaisir » est un **contresens**, tandis que des propositions telles que « *renier le plaisir » ou « *Ce n'était pas pour lui déplaire » frisent le **non-sens**. L'article « *the* » (« *the pleasure* ») a parfois été traduit par un possessif (« *son plaisir »), ce qui constitue une torsion injustifiée du sens original. Le jury, enfin, exigeait une **transposition** nom/verbe pour le substantif « *disappointment* » (« *expected disappointment* » > « s'attendait à être déçue », plutôt que « *s'attendait à une déception »).

6) **At the last minute, she had even considered rescripting her Seven Wonders and visiting the Golden Gate Bridge instead.**

Ce segment, et en particulier le syntagme « *Seven Wonders* » a inspiré des traductions particulièrement saugrenues comme « *Sept Fascinations/Sept volontés/Sept péchés capitaux/Sept vœux », qui sont des **non-sens** d'autant moins pardonnables que l'expression « *the seven wonders of the world* » apparaît dans l'article « *wonder* » du *Concise Oxford English Dictionary* (« *the seven wonders of the world: seven buildings and monuments regarded in antiquity as specially remarkable* »). Cela devrait inciter les candidats à toujours **lire l'intégralité des articles du dictionnaire unilingue à leur disposition**. Il y a eu beaucoup d'erreurs sur la traduction de « *Golden Gate Bridge* », **relevant pour la plupart de la méthode de la version** : on ne pouvait ni garder ce nom tel quel (« *le Golden Gate Bridge »), ni le traduire entièrement en français (« *le pont de la Porte Dorée ») ; on ne pouvait pas non plus omettre de rendre « *bridge* » (« *le Golden Gate »), ni l'article (« *le pont Golden Gate ») ; on rappellera enfin que « pont » étant un nom commun, il ne prend pas de majuscule en français. « *[S]he had [...] considered rescripting » n'a pas toujours été traduit avec justesse : si « *elle avait considéré (revoir) » est un calque lexical, « *elle avait considéré **de** (revoir) » est une **faute de construction** grave. « *[R]evoir ses Sept Merveilles » introduit une ambiguïté en français et a été comptabilisé comme **contresens** ; « résilier/annuler ses Sept Merveilles » est un **contresens** plus grave encore ; « réécrire ses Sept Merveilles » constitue un **calque**. Un **étoffement** était ici nécessaire : ont été acceptées diverses propositions, comme « redéfinir quelles étaient ses Sept Merveilles » ou « réécrire sa liste personnelle des Sept Merveilles du monde », par exemple.

7) **A foot of snow lay on the ground and the sun, now almost level with the horizon,**

Ici encore, un **problème de méthode** est apparu dans un certain nombre de copies. « *A foot* » est une unité de mesure et une **conversion** était nécessaire, ce que le dictionnaire unilingue, qui donne l'équivalent exact du « foot » en centimètres (30,48 cm), permettait très aisément de proposer. Le texte n'étant pas de nature scientifique, « trente centimètres » ou « une trentaine de centimètres » étaient les solutions qui convenaient le mieux. Les interprétations littérales ont entraîné des traductions peu adaptées (« *un pied de neige » ; en français le pied est une unité de mesure qui n'est guère plus usitée que dans le domaine de l'aviation ou de la marine), voire absurdes (« *une empreinte de neige reposait sur le sol »). Il en va de même pour le verbe « *lay* », parfois rendu par « *s'étalait », « *s'étendait » ou « *se couchait ». On a accepté ici « trente centimètres de neige recouvraient le sol », ou une **modulation par changement de diathèse** (c'est-à-dire le passage voix active/voix passive) : « le sol était recouvert de trente centimètres de neige ». La dernière partie du segment a parfois été mal traduite, les candidats ayant en particulier buté sur l'expression « *level with the horizon* » : si « *aligné avec l'horizon » est une maladresse, « *qui nivelait presque avec l'horizon » est une erreur plus grave, car « niveler » en français signifie « mettre de niveau, rendre horizontal, plan, uni (une surface) » et est donc très impropre ici.

8) **had thrown a firm-wristed sweep of orange across the mountains opposite.**

Si ce segment posait des problèmes d'ordre lexical, que les candidats ont plus ou moins bien su résoudre, il exigeait également que l'on sût traduire correctement les deux **prépositions** « *across* » et « *opposite* », ce qui n'a malheureusement pas toujours été le cas. Ainsi, « *across* » a parfois été rendu par « *à travers (les montagnes) », « *autour (des montagnes) » ou encore « *entre (les montagnes) ». De même, « *opposite* » a donné lieu à des maladresses comme « *les montagnes à l'opposé », « *les montagnes d'en face » et aussi, fréquemment, le calque « *les montagnes opposées ». L'adjectif « *firm-wristed* » a, semble-t-il, suscité la perplexité des candidats, qui l'ont assez souvent purement et simplement omis, ou ne l'ont traduit que partiellement et à contresens (par « *immense » par exemple). Une **étude de la composition de cet adjectif** aurait pu aider les candidats à en inférer le sens : « *firm* » est relativement transparent et l'on pouvait sans doute déduire que « *wristed* » avait pour origine le nom « *wrist* » auquel était accolé le suffixe *-ed*, ce type de composition adjectivale étant fréquent en anglais pour les parties du corps (*a fair-haired girl, a blue-eyed man*). Pour ce qui est de la portée de cet adjectif, le jury a accepté une double interprétation : « *firm-wristed* » peut se référer au geste (« *thrown* ») et ainsi se traduire par exemple par « d'une main ferme », « d'une poigne ferme », « d'un geste sûr/ferme » ; il peut également être entendu comme se rapportant à « *sweep* » et ont d'ailleurs paru recevables au jury des solutions comme « une traînée orange bien dessinée/aux contours bien nets », par exemple. Le terme de « *sweep* » a visiblement constitué une difficulté pour les candidats : si l'on peut aisément comprendre la tentation d'utiliser des termes relevant du champ lexical de la peinture comme « *aplat » ou « *touche », qui ont toutefois paru légèrement inexacts au jury en ce qu'ils ne rendaient pas l'idée de mouvement contenue dans « *sweep* », on a plus de mal à comprendre le choix fort malencontreux du mot « *balayage », qui aboutit à un non-sens (« *avait jeté un balayage orange »).

9) **The sun's kingdom began exactly at the snowline:**

Ce segment ne présentait pas d'importantes difficultés et a, dans l'ensemble, été bien traduit par les candidats. Le jury a toutefois noté quelques maladresses (« *royaume solaire » pour « *The sun's kingdom* »), quelques erreurs sur le terme « *snowline* », par exemple des faux-sens (« *cimes des montagnes ») et des calques (« *ligne de neige »), et quelques traductions manquant de clarté (« *La frontière qui délimitait le domaine du soleil était précisément celle où commençait la neige »).

10) **above, the orange mountain crests had orange snow beneath indolent orange clouds;**

Le jury conseille aux candidats de **revoir les règles d'accord des adjectifs de couleurs** en français : de nombreuses copies ont mis au pluriel l'adjectif « orange » alors que celui-ci est invariable. Il rappelle également qu'il y a un trait d'union dans la locution adverbiale « au-dessus ». Il est impératif de respecter l'auteur et ses choix stylistiques : ici, il convenait par exemple de conserver la répétition de l'adjectif « orange » plutôt que d'employer une périphrase comme « *de la même couleur », qui trahissait le texte. La portée de l'adjectif « *orange* » n'a pas toujours été bien comprise, conduisant certains candidats à traduire « *orange mountain crests* » par « *les crêtes des montagnes orange », ce qui constitue un contresens. Le verbe « *had* » a donné lieu à des **calques** fort maladroits (« *les crêtes orange [...] **avaient** de la neige orange »), auxquels on préférera des solutions comme « étaient recouvertes de » ou « étaient parées de ». Le jury a jugé que les termes « *sommets » ou « *cimes » pour traduire « *crests* » étaient inexacts, de même que « *paisibles » pour rendre « *indolent* ».

11) **drop below the line and everything changed into dry browns and buffs and umbers,**

Les candidats ont eu du mal à identifier la **syntaxe** de cette proposition où la forme impérative (« *drop* ») permettait de guider le regard du lecteur vers les zones inférieures du paysage dans un bel exemple d'*ekphrasis*. Il convenait ici de ne pas **effacer** cette figure stylistique (« *en-dessous de cette ligne »), ni de proposer à l'inverse un **calque** maladroit en reprenant l'adresse au lecteur peu idiomatique en français, « *passez sous cette ligne ». Il fallait être vigilant et éviter naturellement les **ruptures de construction** (« *en passant sous cette limite, tout se métamorphosait »). De nombreuses propositions ont néanmoins su rendre compte de cette figure de style : « il suffisait que le regard glisse sous cette frontière... », « si l'on passait sous cette ligne... ». Les couleurs devaient être bien identifiées, du marron (« *brown* »), à une couleur plus claire tirant vers le jaune ou le beige pour « *buff* », à une teinte plus chaude pour « *umber* », soit ocre foncé, terre de Sienne ou fauve. Une fois que les candidats avaient bien visualisé ces couleurs, il fallait ensuite procéder de façon méthodique dans le choix des termes, c'est-à-dire, éviter les répétitions (« *beige jaunâtre et beige foncé » pour « *buffs and umbers* ») et privilégier des termes précis, par exemple empruntés à la peinture, plutôt que « *jaune et brun foncé » qui ne rendaient pas compte de la **richesse lexicale** de la description.

12) while far, far down, some murky greens enclosed a trickle of silver – like a lurex thread in a dull tweed suit.

Baucoup de candidats ont eu du mal encore ici à percevoir que le paysage devenait tableau, et ont entrepris d'**expliquer** le texte en traduisant « *greens* » par « *les forêts », « *les pelouses », voire « *les verdure » qui relevait du solécisme. « *Murky* » ne désignait pas une consistance (« *des verts vaseux »), ni une atmosphère (« *des verts inquiétants ») mais une couleur (« foncé », « sombre »). « *Trickle* » a été mal compris, souvent traduit par « *un lac », qui constituait un **contresens**. L'image qui suivait a laissé de nombreux candidats perplexes : ceux-ci n'ont pas compris « *lurex* », alors même que ce mot, emprunté à l'anglais, est attesté en français et qu'on l'entend très communément (comme en témoigne la mode actuelle et la passion pour les pulls en lurex). « *Thread* » a ensuite très souvent été identifié comme un verbe plutôt que comme un nom, ce qui conduisait à des traductions fort curieuses, qui malheureusement tournaient vite au **non-sens**. Pour ceux qui avaient bien compris l'image, il fallait encore s'attarder sur la préposition, « *in a dull tweed suit* », qui devait faire l'objet d'un **étouffement** : « comme un fil de lurex tissé dans un costume », ou « comme si un terne costume de tweed avait été piqué d'un fil métallique ».

13) Jean gripped the frosty guard-rail and was glad to be alone,

L'apparente simplicité de ce segment n'a pas empêché de grossières erreurs de lecture chez ceux qui ont identifié « *guard-rail* » comme un garde, montrant ainsi qu'ils ne maîtrisaient pas les règles de la **construction nominale** en anglais : dans un nom composé, c'est le second terme (« *rail* ») qui identifie l'objet, tandis que le premier (« *guard* ») ajoute une caractéristique ou en précise la fonction ; *a guard-rail is a rail (2) guarding (1) people from falling off*. Le recours au **dictionnaire** aurait permis d'éviter les nombreuses imprécisions sur « *grip* », et notamment la confusion qu'il nous a semblé noter entre « *grip* » et « *trip* » : de nombreux candidats ont ainsi décrit une Jean qui « *enjambait » la rambarde. Enfin, la question du **temps** devait être posée. L'imparfait et le passé simple étaient tous deux possibles, selon que l'on fasse comme un arrêt sur image et que l'on s'attache à décrire Jean *pendant* qu'elle observe fascinée le paysage, dans le cas de l'imparfait ; ou que l'on décide au contraire, en choisissant le passé simple, d'interrompre la description et de signaler au lecteur le passage à une réflexion plus analytique. Il était toutefois impossible d'associer ces deux temps : « *elle agrippait la rambarde et se félicita d'être seule », « *elle agrippa la rambarde et se félicitait d'être seule ». Cependant, la suppression de la conjonction de coordination, remplacée par une ponctuation adéquate, comme on l'a trouvée dans plusieurs copies, était une option tout à fait satisfaisante : « Jean agrippa la rambarde : elle se réjouissait d'être seule ».

14) glad that what she saw didn't have to be translated into words, to be reported, discussed, annotated.

Ce segment, dans l'ensemble bien compris, n'a cependant été que rarement bien traduit. Il nécessitait d'être attentif sur le plan de la **méthode**, en gardant la répétition « *glad* » qui signalait que le monologue intérieur de Jean était maintenant retranscrit. Il fallait faire attention à la subordonnée : l'expression « être heureux que » demande le **subjonctif**, et non l'indicatif : « elle était heureuse que ce qu'elle voyait n'eût pas besoin d'être décrit ». Enfin, la succession des participes passés a souvent entraîné des **ruptures de construction**, lorsque les candidats ont écrit par exemple : « *elle était contente de ne pas avoir à ...relater, discuter, annoter ce qu'elle voyait », où *discuter* ne peut s'employer ici dans un sens transitif. Un réagencement très simple permettait d'éviter la rupture de construction : « elle était contente de ne pas avoir à relater, annoter ce qu'elle voyait, à en discuter ». Concernant ce

même passage, nous recommandons aux candidats de garder à l'esprit que la **relation anaphorique** est plus restrictive en français : dans le cas présent (« *elle était heureuse de ne pas avoir à traduire en mots ce qu'elle voyait, à LE raconter et à l'annoter »), l'anaphore pronominale, soit « le » pour renvoyer à un antécédent qui prend la forme d'une proposition subordonnée complétive, « ce qu'elle voyait », était sanctionnée.

15) The extravagant fish-eye view was bigger, deeper, wider, grander, savager, more beautiful and more frightening than she had thought possible;

Si nous apprécions tous, étudiants comme enseignants, l'accessibilité et la facilité d'utilisation des dictionnaires en ligne, nous conseillons aux candidats de s'entraîner tout au long de l'année à travailler avec leur **dictionnaire papier** : il nous semble que les nombreux non-sens trouvés dans ce segment (« *la vue de poisson ») auraient pu être évités en lisant à la fois les dérivés lexicaux qui figurent au sein de l'entrée « *fish* » et les entrées suivantes où figure indépendamment « *fish-eye* ». De nombreuses traductions ont été acceptées, d'une « vue à 180 degrés » ou « vue grand-angle » à « panorama ». La succession des adjectifs ne posait pas de problème particulier sinon qu'il convenait de se relire attentivement car les **oublis** ont été nombreux : un oubli, même lorsqu'il porte sur un point relativement facile, est fortement pénalisé car toujours évalué à la hauteur des pires erreurs trouvées dans les autres copies. Il est essentiel également de bien respecter l'**ordre des adjectifs** tels qu'ils apparaissent dans le texte de départ : d'une part car il y avait dans cette succession un crescendo évident à garder en français, et d'autre part, car il n'appartient pas au correcteur de déterminer lorsque l'ordre proposé est différent, quel adjectif en français traduit tel adjectif en anglais. Un manque de **précision** a donné lieu à de nombreux faux-sens et contresens : « *plus gros » pour « *bigger* », « *plus grand » pour « *grander* », « *plus féroce » pour « *savager* ».

16) but even this alignment of excited adjectives failed her.

Trop de traductions ont proposé des **calques**, qui donnaient des expressions très maladroites lorsque « *alignment* » était traduit par « *alignement », « *enfilade », « *collection » ; il existait pourtant beaucoup d'autres possibilités, « accumulation », « énumération », « succession », « enchaînement », voire un « chapelet d'adjectifs exaltés ». Le calque qui rendait « *excited* » par « *excité » était un gros faux-sens : « *excited* » ne se traduit en règle générale presque jamais par « *excité ». Ici, on pouvait parler d'adjectifs « enthousiastes » ou « enfiévrés » (« *expressif » en revanche était une sous-traduction). « *Fail* », dans cet emploi transitif, n'indiquait pas un échec ou une trahison, mais simplement l'insuffisance et l'inutilité, comme on le retrouve dans les expressions, « *his friends failed him* », ou « *words failed her* » : « cet enchaînement d'adjectifs enthousiastes n'était pas à la hauteur », « lui paraissait tout à fait insuffisant ». **L'accord du verbe** avec son sujet *singulier* (« l'accumulation d'adjectifs ») a souvent été l'occasion d'erreurs, les candidats accordant le verbe au pluriel sous prétexte qu'il y avait plusieurs adjectifs enfiévrés : il faut redire ici qu'une erreur d'**inattention** de ce genre compte autant qu'un contresens syntaxique ou qu'une rupture de construction, soit autant que deux faux-sens.

17) Rachel, Gregory's most combative girlfriend, had told her before she set off,

En l'absence de contexte, le jury a accepté les traductions qui interprétaient « most combative » comme un **superlatif relatif** (« la petite amie la plus frondeuse de Gregory), même s'il semble plus probable qu'il s'agisse là d'un **superlatif absolu** (« la très pugnace petite amie de Gregory »). « *Amie » était trop imprécis pour « *girlfriend* ». Le prénom de « Gregory » ne devait bien entendu subir aucune modification, l'ajout d'un accent (« *Grégory ») étant sanctionné comme une faute de **méthode**. « *Set off* » (sans doute confondu avec « *take off* » ?) n'indiquait pas le décollage, ou le départ de Jean à l'aéroport, mais simplement le début de son voyage : « Rachel lui avait confié avant son départ », « avant qu'elle ne parte ».

18) "Yeah, it's like coming all the time."

Parmi ses nombreux sens, « come » désigne, dans un registre informel, la jouissance sexuelle, soit le fait d'« avoir un orgasme » dans sa forme verbale, ou bien le sperme éjaculé dans sa forme substantivée. La réaction de Jean, « *No doubt she'd been trying to shock* », permettait de déduire que le commentaire de Rachel ne portait pas sur les avantages culturels des voyages. Face à cette difficulté pour ceux qui n'ont pas su utiliser leur dictionnaire ou qui n'en auraient pas eu le temps, rappelons aux candidats qu'ils doivent éviter les deux écueils les plus sévèrement pénalisés : le **refus de traduire** (« *c'est comme ça à chaque fois ») et le **non-sens** (« *c'est comme venir à chaque fois »). Quand on ignore un mot et que la recherche dans le dictionnaire s'est révélée infructueuse, il faut toujours s'efforcer de faire une proposition qui **ait du sens**, même s'il s'agit d'un contresens : « *c'est comme renaitre à chaque fois ». Les candidats doivent être attentifs au **registre** également : « *yeah* » n'est pas « *oui ».

mais « ouais ». Dans ce contexte, on peut souligner que la proposition « c'est comme prendre son pied tout le temps » était fort bien venue.

19) No doubt she'd been trying to shock,

Le seul temps recevable pour traduire ce *pluperfect* était un plus-que-parfait, puisque le texte renvoyait à un passé antérieur dans un texte écrit au passé. « *No doubt* » pouvait être traduit par « sans nul doute », « pas de doute », « certainement », « indéniablement », « c'est évident » ; « sans doute » en revanche était un faux-sens.

20) and these remembered words were indeed shocking; but only in their inadequacy.

Ce dernier segment, sans grande difficulté, a cependant donné lieu à des erreurs allant du **calque** maladroit, « *ces mots remémorés », à de grosses fautes de **syntaxe**, « *ces mots dont elle se rappelait » (dans une confusion entre les deux synonymes, « se rappeler quelque chose », verbe transitif direct, et « se souvenir de quelque chose », transitif indirect). Dans un louable effort, nombreux sont les candidats qui ont proposé « le souvenir de ces mots », heureuse **transposition grammaticale** : il convenait cependant d'adapter le reste de la phrase sous peine d'arriver à un contresens quand on lisait : « *le souvenir de ces mots était en effet choquant ». Dans « *in their inadequacy* », la préposition pouvait être traduite par « dans leur inadéquation » ou « du fait de leur inadéquation », tandis que « *par leur inadéquation » était maladroit. Le jury n'encourage pas l'usage de « *de par », fort populaire dans les copies.

Nous réitérons nos conseils à l'intention des candidats : l'exercice de la version impose une aussi grande maîtrise de la langue de départ, l'anglais, que celle de la langue d'arrivée, le français. La **lecture** dans les deux langues des grands textes de la littérature est une étape indispensable pour acquérir ce sens de la langue ; l'étape suivante est la **pratique** régulière de cet exercice qui passe par la mise en place d'une **méthodologie** rigoureuse. Les excellentes copies ont montré que certains savaient allier les deux, et nous espérons que le présent rapport pourra aider tous les candidats dans leur préparation.