

ANGLAIS

Écrit

Toutes séries

Commentaire d'un texte

Le texte proposé cette année était extrait du dixième roman de Margaret Atwood, *The Blind Assassin*, récompensé par le prix Booker en 2000. Dans ce passage, la narratrice Iris Chase se met en scène en train d'écrire le roman familial : elle évoque le retour de son père au Canada au lendemain de l'Armistice de 1918 et les retrouvailles difficiles de ses parents après quatre ans de guerre. Atwood est une écrivaine prolifique, connue de bon nombre de candidates et de candidats qui ont mentionné plusieurs de ses publications, *Cat's Eye* (1988), *Alias Grace* (1996) et son roman le plus connu à ce jour, *The Handmaid's Tale* (1985) dont l'adaptation télévisée a été récompensée plusieurs fois. La suite de ce roman, *The Testaments*, a de nouveau reçu la prestigieuse récompense du prix Man Booker en 2019.

L'apparente simplicité de la prose d'Atwood, souvent qualifiée de minimaliste, ne devait pas tromper les candidats : le texte proposait une exploration nostalgique et tourmentée du passé que la narratrice n'a pas connu et qu'elle imagine. Les thèmes abordés étaient la guerre et son récit, la famille, le trauma, la perte, la souffrance, le corps, les thèmes du retour, de la présence, de l'absence, de l'écriture, de la mémoire et de l'histoire.

Méthodologie du commentaire

Le jury rappelle l'importance de l'**introduction** pour guider la lecture du correcteur. L'accroche a une double fonction : elle introduit le commentaire de façon originale mais elle est une première indication quant à l'orientation que prendra le commentaire. Ainsi selon les axes d'étude choisis, certains candidats qui se sont intéressés à l'histoire et la mémoire ont commencé par parler du traumatisme de la Première Guerre mondiale, quand d'autres ont présenté Atwood comme une écrivaine féministe, ou quand d'autres encore dont la problématique était centrée sur l'écriture de la guerre ont commencé par une citation particulièrement frappante tirée du texte. Les différentes étapes de l'introduction semblent bien connues désormais (présentation synthétique du texte et de sa structure, problématique, puis annonce du plan clairement exposé) mais il faut pour autant éviter une introduction trop longue. Ainsi une phrase ou deux suffisent à présenter le texte - il est inutile de procéder à un découpage et de résumer chaque partie du texte. De la même façon, la problématique doit s'énoncer de façon claire : il faut bannir les phrases alambiquées composées de multiples subordinées qui correspondent aux parties du commentaire qui seront ensuite répétées dans l'annonce du plan. Le même souci de clarté vaut pour l'annonce du plan et pour l'introduction toute entière.

Exemples d'introductions et de problématiques :

- The role played by literature in the memory of wars has always been crucial: throughout History, but mainly from the 20th century until today, many works, fictional or not, have been telling stories about the wars in order to help readers remember, and sometimes in order to shed a new light on those historical events. This is one of the features of Margaret Atwood's novel *The Blind Assassin* (2001): in this text, the first-person narrator Iris Chase tries to tell the particular story of her parents after World War One and the return of her father at home. As she operates a work of memory, she describes the most intimate consequences of the war in her parent's couple, and the way the distance, the absence and what was untold, silently destroyed their marriage. Therefore, in what ways does this personal, intimate tale of the return of a husband from war lead to a reflection on memory and a new perception of war and its consequences?
- It is a narrative text that strongly relies on the narrator's own writing techniques, given that she herself seems to be writing a diary inside the narrative: Iris Chase can thus be described as a

self-conscious narrator, which brings to light the writer's authority over her own testimony of the war. But in spite of Iris's seemingly omnipotent voice, the text remains pervaded by a strong sense of dislocation as she describes some fragments of life after the war, thus giving the testimony an underlying critical tone. And just as the juxtaposition of timeframes mirrors the dislocated society in the afterwar period, so too the retrospective narrative actually underscores that the past only seems to repeat itself, over and over again: the narrator's distant point of view helps disclose that things never truly get better, thus conveying a tragic view of history. Therefore the following question arises: to what extent does the self-conscious narrator use her dynamic story-telling technique to level criticism at the war and its aftermath thus tragically conveying a fatalistic view of history by showing that things never truly change?

- On a « fresh, clean page », Iris seems to explore her family's past, the gap between the expectations and the harsh reality and the profound changes in her parents' relationship, altered by the war. I will see how Iris' evocation of her parents contradicts all romantic clichés, writing proving a way to put words on family mysteries as well as to sublimate a harsh and tragic reality.
- To what extent does the narrator become a link between past and present, between history and story in an attempt to write about the ineffable?
- How does the text present the necessity of words to understand the past and build the future?
- How does Margaret Atwood's original portrayal of a soldier's return allow her to develop a reflection about war, time, and mankind?

Organisation des idées

Les plans qui ont le plus desservi les candidats sont les plans binaires, descriptifs ou thématiques (1/Le père, 2/ la mère, 3/ la narratrice ; ou bien 1/ *The Hero Returns*, 2/ *the Consequences of this return*) et les plans qui scindent fond et forme. Certains plans en particulier (du type 1/ *La description de la guerre* ; 2/ *Métaphores de la violence*) suggéraient une séparation forme / fond, sans que ce soit nécessairement le cas dans le développement du devoir. Parfois les deux parties proposaient bien une analyse qui prenait en compte simultanément les deux mais si le candidat parvenait à éviter cet écueil, la maladresse dans l'introduction le desservait néanmoins. Le jury met en garde une nouvelle fois les candidats qui consacrent une partie entière de leur commentaire à la focalisation, malgré nos recommandations antérieures. Si l'étude de la focalisation est indispensable en effet - il faut bien identifier qui parle et quel est le point de vue -, elle ne constitue qu'une étape préliminaire de l'analyse et non son aboutissement. La focalisation et le jeu des voix interviennent à tout moment pour soutenir l'argumentation, comme on analyse le rythme, les images, le lexique, la temporalité... mais une partie entière consacrée à l'analyse des pronoms pour conclure *We're inside the head of the narrator* n'a que peu d'intérêt. Dans cet extrait, il était plus judicieux de voir que même s'il s'agit d'un récit à la première personne, la narratrice s'effaçait lorsqu'elle décrivait la scène de retrouvailles de ses parents.

Il fallait éviter les lectures uniquement psychologisantes qui décrivaient une narratrice traumatisée (alors qu'elle se dévoile pourtant bien peu dans cet extrait), voire psychanalytiques (qui révélaient la supposée culpabilité de l'enfant face à ses parents). Il faut se garder de toute analyse simpliste, que ce soient celles qui ont qualifié le texte d'Atwood de récit historique sur la base de ses nombreux détails et de l'énumération des lieux connus de la Bataille de la Somme, ou à l'inverse, celles qui ont vu dans ce texte le récit d'un traumatisme familial hors de tout contexte historique. Enfin, les lectures morales à l'emporte-pièce, où le texte était présenté comme une simple dénonciation des horreurs de la guerre, ne permettaient pas de rendre compte de la profondeur et de la complexité de ce passage.

Un bon commentaire se construit d'abord à partir d'une **compréhension** fine du texte. Au lieu de se lancer tête baissée dans le relevé systématique des figures de style, il fallait comprendre comment s'articulaient les différents moments du texte : les tristes nouvelles à la télévision renvoient la narratrice au récit familial qu'elle a entrepris d'écrire à partir de quelques souvenirs fugaces, mais surtout à partir d'une photographie qui l'aide à imaginer et à comprendre la nature de la relation entre ses parents. Quelques copies, rares heureusement, prenant à la lettre l'image du royaume (« kingdom », l. 43), ont fait de la narratrice une princesse héritière, tandis que d'autres n'ont pas

semblé identifier le contexte de la Première Guerre mondiale - ou ont placé la région de la Somme en Angleterre. Pour les copies qui heureusement ont évité ces erreurs grossières, il convient d'être toujours prudent dans l'analyse : sans doute par amalgame avec *The Handmaid's Tale*, beaucoup de copies ont fait de la mère une femme battue à la faveur d'un contre-sens sur « The first time he laid a hand on her » (l. 55) – là où au contraire les meilleurs candidats ont relevé l'ambivalence de cette formulation. Concernant la temporalité, peu de copies ont fait la distinction entre d'une part, le jour de l'Armistice et le souvenir des cloches, et d'autre part, le retour du père, qui a lieu des semaines voire des mois après.

Beaucoup de copies ont laissé de côté la première partie du texte sur le réchauffement climatique, soit parce que les candidats n'ont pas bien compris qu'il y avait deux périodes différentes dans le texte, le présent de la narratrice et ensuite la Première Guerre mondiale dans le récit qu'elle entend, soit parce qu'ils ou elles n'ont pas perçu la mise en parallèle thématique entre les deux périodes, et donc le questionnement soulevé implicitement par la narratrice. C'était pourtant là l'occasion de montrer comment les réseaux sémantiques suggéraient un parallèle entre la Première Guerre mondiale et le réchauffement climatique – l'on retrouvait la boue par exemple dans les tranchées de la Somme, dans le traumatisme du père mais aussi dans les inondations qui frappent le globe à la fin du XX^{ème} siècle. Certains ont vu dans cette continuité métaphorique une réflexion sur la tendance auto-destructrice des humains. D'autres candidats ont souligné le rapprochement ainsi opéré entre les deux périodes pour s'interroger sur la psychologie humaine face à la catastrophe : en effet, il était intéressant d'observer dans le premier paragraphe le détachement de la narratrice face au déferlement de désastres écologiques et économiques, voire son sentiment d'indifférence, fruit de la répétition et de l'habitude, alors que le reste du texte posait la question de l'empathie, à travers la difficulté de la mère à comprendre et pardonner (l. 60-64), et la compassion de la narratrice que l'on devine lorsqu'elle parle de son père (« After that he'd clutch at life », l. 57). Ainsi, la réflexion de la narratrice sur le souvenir et l'absence, « Time and distance blur the edges » (l. 27), permettait aussi de comprendre comment le désastre écologique annoncé dans le premier paragraphe ne suscite que peu d'émotion chez elle.

De nombreuses copies ont consacré la troisième partie de leur commentaire à la métatextualité de l'extrait proposé, présentée souvent de façon automatique et simpliste : « *The healing power of writing to overcome the trauma of the past* », « *the cathartic effect of writing* », « *the power of literature: the demiurgic power of the author* »... Peu de candidats ont compris qu'une certaine ironie narrative suggérait en fait plutôt une exploration des *limites* de cette toute-puissance de l'écrit et de la littérature – l'affirmation de la narratrice (« I alone, with a stroke of my black plastic pen... ») était peut-être d'ailleurs le seul moment d'humour dans un texte traversé par une profonde mélancolie. Le verbe performatif a souvent donné lieu à des affirmations naïves : « *Thanks to her performative language (I will cause the war to end)* », l.7-8), *the author has the power to change the world, to stop the war and make it a better place* ». Cette simplification ne permettait pas de rendre compte au contraire du sentiment d'impuissance et d'incompréhension que ressent la narratrice quand son seul souvenir de l'Armistice est celui des cloches. Le premier paragraphe montrait d'ailleurs le même sentiment d'incompréhension et d'impuissance face au dérèglement climatique et à la longue succession des catastrophes naturelles : comme l'ont noté quelques candidats, le style paratactique semblait faire écho à la rapide succession des images des journaux télévisés. Passé le choc, le téléspectateur ne semble éprouver qu'une forme de résignation face à ces images. La narratrice, comme le journal local de 1918, ne peut se départir d'un certain triomphalisme quand elle affirme (« I will cause the war to end »), mais elle n'a pas le pouvoir de modifier la relation entre ses deux parents : elle ne peut que tenter d'imaginer et comprendre leur amertume et les absoudre pour enfin tourner la page. Les commentaires qui ont su montrer cette lecture critique et pointer l'ironie d'Atwood ont été valorisés.

L'analyse littéraire

Un bon commentaire s'appuie sur des outils d'analyse et des notions bien définies. Il faut revoir les notions de narratologie et la définition du pacte autobiographique : un récit à la première personne ne signale en aucun cas qu'il s'agit d'une autobiographie, et dans le cas précis, rien ne justifiait de faire d'Iris Chase un double de Margaret Atwood sous prétexte que toutes les deux étaient canadiennes. Les termes de « journal » (*diary*) et de « mémoires » (*memoirs*) ne sont pas davantage interchangeables. La position de la narratrice comme omnisciente et toute-puissante relevait du

contre-sens puisque son récit était au contraire ponctué d'hésitations, de lacunes et de suppositions. Le courant de conscience, *stream of consciousness* (et le jury en profite pour rappeler ici que ce terme n'a pas été inventé par Virginia Woolf, même si la romancière en est l'une des plus illustres représentantes), ne s'appliquait pas dans cet extrait puisque l'on voit au contraire la narratrice organiser son récit et tenter d'y mettre un ordre pour mieux comprendre la relation intime du couple. Parler de cet extrait comme d'un exemple de littérature réaliste était tout aussi erroné : si le choix délibéré d'éviter toute idéalisation (que ce soit dans la brève introduction qui donnait une image peu flatteuse de la narratrice, ou dans son récit du retour du « héros ») pouvait relever d'un certain réalisme, la prose d'Atwood est parcourue d'images symboliques qui montrent une réalité qui se nourrit d'une riche imagination : c'étaient l'image des soldats qui sortent de terre pour regarder le ciel (l. 10), l'évocation romantique et presque courtoise de la rencontre des jeunes gens dans le monde pré-lapsarien d'avant la guerre (l. 50-51), ou bien le portrait du père mi-animal, mi-machine, comme sorti d'un roman de science-fiction (l. 35-36). Plusieurs candidats ont proposé une lecture post-moderne en montrant comment la narratrice, toute « démiurge » qu'elle soit, laisse d'autres voix percer à travers son récit (Reenie, « it is said », etc.). Si cette lecture pouvait révéler certaines brèches subtiles dans le texte (discours indirect libre dans le premier paragraphe, modalisation du récit d'après-guerre), il était difficile d'en faire une clé de lecture unique : il était abusif de parler de déconstruction radicale du narrateur ou de la possibilité même du récit. Il peut être bienvenu de faire référence à un courant littéraire particulier, mais cela ne sert à rien si aucun élément caractéristique de ce courant n'est identifié (notamment sur le plan stylistique).

Parmi les autres écueils à éviter, on rappellera que les relevés de champs sémantiques sont rarement utilisés d'une manière vraiment pertinente. Le lecteur n'a pas besoin qu'on lui présente le relevé détaillé du « champ lexical de la guerre » pour conclure que le texte parle bien de la guerre, et le relevé des différents champs lexicaux (« *There is the lexical field of different body parts: 'one good leg, one good eye, pore, wrinkle, bristle, hands, neck'* ») ne constitue pas une analyse problématisée. A l'inverse, il pouvait être intéressant de souligner l'importance des jeux de lumière dans un texte qui jouait beaucoup sur les silences, et de noter que les effets de lumière étaient souvent associés à des connotations négatives – ce qui pouvait alors amener à s'interroger sur l'idée de salut et de rédemption. De la même façon, les figures de style doivent être maniées avec précaution : il s'agit tout d'abord de bien les connaître et de ne pas les employer de manière intempestive (tout parallélisme n'est pas un chiasme et toute opposition n'est pas un oxymore) et il faut ensuite les problématiser. Ainsi beaucoup de candidats ont noté la prédilection d'Atwood pour les périodes courtes, les phrases nominales : si ces remarques stylistiques ne sont pas problématisées, c'est-à-dire intégrées à la lecture critique que l'on propose (en expliquant par exemple l'effet produit sur le lecteur), elles n'ont aucun intérêt. A titre d'exemple, beaucoup de candidats ont relevé la répétition de *forgiveness* à la fin du texte (« *breakfast in a haze of forgiveness, coffee with forgiveness, porridge with forgiveness, forgiveness on the buttered toast* », l. 62), qualifiée au mieux d'ironique sans que l'on comprenne en quoi elle était ironique. Les meilleurs candidats ont au contraire souligné toute la mélancolie et la cruauté de la description de cette scène de la vie quotidienne, où les tensions au sein du couple ne s'expriment jamais directement mais vont se nicher dans les moments les plus banals. On a pu lire ainsi par exemple : « *The repetition highlights the dramatic juxtaposition of the abstract concept of forgiveness and the prosaic elements of the daily breakfast, showing how this unspoken forgiveness barred all communication between them and ruined their love.* »

A l'inverse, les candidats doivent éviter les interprétations subjectives qui n'engagent qu'eux-mêmes : ils ont ainsi souvent invoqué les rythmes ternaires à qui ils faisaient dire tout et son contraire selon les copies. Il faut de manière générale éviter les simplifications générales non-fondées et les affirmations qui ne relèvent pas de la critique littéraire (« *War is a hurricane that cannot be stopped* »).

Le jury a aussi été surpris de constater que certaines images fortes, notamment l'image de l'araignée (l. 41), ont finalement assez rarement donné lieu à des analyses un peu poussées, et ont même été parfois complètement passées sous silence, ce qui limitait forcément la qualité de l'analyse. Les meilleures copies ont au contraire souligné la force de l'« abjection » de cette image (telle qu'elle est définie par J. Kristeva). D'autres ont vu dans l'image de l'araignée la superposition des deux voix de la narratrice : l'on y trouvait en effet la peur de la petite fille qui exprime ainsi son horreur face au corps mutilé du père, mais aussi la métaphore complexe employée par la narratrice adulte qui souligne dans ce passage les conséquences de la guerre et la continuité des souffrances qui s'étendent à d'autres victimes que les soldats, premières victimes directes de la guerre, tel le piège que forme la toile de l'araignée. Un autre candidat a exploité habilement l'image du bandeau sur l'œil

(l.39) pour faire jouer les différents sens des verbes « to cover », « uncover » et « recover » afin d'explorer dans quelle mesure l'écriture pouvait ou non remplir une fonction thérapeutique. L'image de la glace était tout aussi riche : plusieurs candidats y ont vu un symbole de l'innocence perdue (la glace avant la guerre fait place à la boue pendant et après la guerre) tandis que le jeu de la narratrice qui enfant brise la glace avec un bâton (l. 16-17) représentait symboliquement le travail de la narratrice adulte en quête de souvenirs cachés, les eaux sombres sous la glace figurant les profondeurs de la mémoire. De nombreux candidats ont étudié avec justesse et finesse la fabrication du mythe du héros. Le jury a lu avec beaucoup de plaisir des analyses particulièrement pertinentes qui soulignaient l'ironie du travail de réminiscence de la narratrice : la photographie (« *The newspaper camera catches them in its flash* », l. 39) fige le couple dans un état de fragmentation et révèle la fracture de leur amour passé mais c'est pourtant le point de départ de la reconstruction narrative et mémorielle de la narratrice.

L'importance du regard dans le texte pouvait s'envisager sur un plan éthique comme esthétique : d'excellentes copies se sont appuyées sur la philosophie d'E. Levinas pour développer une fine analyse du texte. Depuis la succession d'images télévisuelles au début du texte qui créaient chez la narratrice une forme de saturation, à la vision tronquée du père borgne (à laquelle faisait écho dans une moindre mesure les problèmes de vue de la mère), le texte soulignait la difficulté de voir, et par là posait la question de la relation à autrui - dans le couple, mais aussi sur un plan universel à l'échelle des nations. La Première Guerre mondiale est une rupture qui met fin à l'innocence symbolisée par la pureté et le jeu (« I broke [the skim of ice] with a stick », l. 16-17 ; le patinage, l. 50-51, « box social », l. 45-46). La guerre définit le XXe siècle comme un monde d'aveugles (« How harsh the light was », l. 49) qui avancent dans la boue et le brouillard (« in a haze of forgiveness », l. 62), images qui perdurent jusqu'au moment présent (« roiling brown water », l. 2 et les fumées des feux de forêts, l. 4). Le prénom de la narratrice, Iris, exprime tout autant son projet d'écriture qui est de *voir* autrement la relation entre ses parents, que le projet d'Atwood : dans ce texte, la narratrice, de spectatrice dans le premier paragraphe, devient celle qui nous fait voir et nous fait comprendre les différents temps de l'histoire, le temps individuel et celui de l'histoire événementielle, mais aussi le temps long (F. Braudel).

S'il faut éviter tout placage ou allusions littéraires ou artistiques qui n'auraient qu'un vague lien avec le texte proposé (*Of Mice and Men?*), le jury a noté plusieurs références fines et pertinentes qui servaient véritablement l'analyse du texte d'Atwood, comme telle référence au rite courtois de l'asag avec l'image de l'épée entre les deux époux, ou bien comme telle autre comparaison avec un poème de Siegfried Sassoon qui problématisait les questions du regard et de la lumière chez les soldats de la Grande Guerre.

Langue, expression, présentation

Le jury attire l'attention des candidats sur les erreurs de langue ci-dessous qui sont les plus communes et sont d'autant plus regrettables qu'elles devraient être maîtrisées à ce niveau d'études, même chez les non-spécialistes :

- les « S » oubliés à la troisième personne, les prétérits et participes passés incorrects ;
- les accords ;
- les majuscules oubliées aux noms et adjectifs de nationalité (*a Canadian family, the French battle of the Somme*) ;
- les génitifs impropres : **the 20th century's literature*;
- les articles : Ø *World War One* demande l'article zéro, tandis que *THE first World war* demande l'article défini ;
- les constructions fautives de *echo, refer, remind, remember, stress*, ou encore le nom *information* indénombrable qui ne prend jamais la marque du pluriel ;
- sur un plan grammatical, la confusion entre *as* et *like* ; l'utilisation des prépositions (*an extract from* (et non *an extract of*);
- sur un plan lexical, les emplois impropres de *interrogate* (au lieu de *question* ou *examine*), *engaged* (au lieu de *committed*), *assist* (au lieu de *see, observe, note*), *usage* (au lieu de *the use*) ; *culpability, occidental ; the father's comeback; the warriors* ; et les barbarismes (**lector, *changement, *evocate; *a fail ; the *lost*).

Il faut s'efforcer de montrer davantage de précision dans l'apprentissage du vocabulaire du commentaire : le jury a noté la confusion entre *to analyse* (le verbe) et *analysis* (le nom) ; entre *criticize* (v) et les noms *critic, criticism* et *critique* qu'il faut bien distinguer ; entre **ravel's round* et

revolves around; ou encore l'énigmatique **as a conclusion* au lieu de *in conclusion*. Une meilleure connaissance de la langue de l'analyse permettra d'éviter une langue pauvre (*there is* pour introduire les éléments de l'analyse) et relâchée (*a spider is kind of gross* ; *the passage is full of ...*). Il particulièrement fâcheux de trouver l'orthographe du verbe *to write* (*writer, writing, writes, wrote, mais written*) toujours aussi malmenée et de voir toujours autant d'erreurs dans l'expression syntaxique de la problématique. Les candidats mélangent très souvent (et ce même dans les bonnes copies) la formation des questions directes et indirectes (**we shall study how does the text talk about...*, là où il faut écrire : *we will examine to what extent the narrator revisits her past...*). L'usage des temps demande une attention particulière : il convient de rapporter les actions du texte, les paroles, les pensées et les actes des personnages au présent simple, et non au prétérit (à moins que l'on ne souligne précisément une évolution au cours du temps).

Cette année, le jury a noté beaucoup de flottements dans l'usage des pronoms personnels : *the narrator describes *his father*, etc. Il est important de rappeler que la logique des accords de genre n'est pas la même en anglais et en français. La **langue française** a un genre essentiellement grammatical, qui s'applique à tous les noms (« **la** table est petite », « **le** bureau est petit »). Les pronoms anaphoriques s'accordent habituellement en genre avec le nom auquel ils se rapportent (« la table : elle est solide », « le bureau : il est solide »). Lorsque le nom se rapporte à une personne et qu'il n'y a pas adéquation entre le genre de la personne désignée et celui du nom (ex. la sentinelle peut être un homme, l'auteur peut être une femme), il reste possible d'avoir recours à un accord grammatical (« la sentinelle était fatiguée », même s'il s'agit d'un homme), mais on procède souvent à un accord notionnel (« l'auteur (Jane Austen) : elle a écrit de nombreux livres »). En anglais, le genre grammatical a pratiquement disparu. On a affaire à ce que l'on appelle un genre « naturel » : les noms eux-mêmes (et leurs déterminants ou adjectifs) ne portent aucune marque de genre et les pronoms personnels ou relatifs qui s'y rapportent prennent leur genre en fonction du référent (ce que le nom désigne dans le monde réel) : « *it* » s'il s'agit d'un objet, « *she* » s'il s'agit d'une femme et « *he* » s'il s'agit d'un homme. Par conséquent, **les noms « author », « narrator » et « reader » ne sont pas des noms masculins en anglais** (pas plus que « *table* », « *desk* » ou « *rainbow* »). Rien ne justifie donc que l'on emploie les formes masculines (« *he* », « *his* ») par défaut. Si l'on parle d'une personne spécifique, on emploiera le genre approprié : « *she* » pour Margaret Atwood ou Iris Chase, « *he* » pour Charles Marlow ou Joseph Conrad. Dans le cas présent, on écrira ainsi : *As for the narrator, her writing is prompted by her weariness after watching the news*. Si l'on a recours à un emploi générique, plusieurs possibilités existent. On peut utiliser un vrai pluriel (« *authors tend to... they...* »), utiliser le pronom « *they* » au singulier, comme on le fait pour reprendre un indéfini (« *the author and their audience* », à comparer avec « *someone has forgotten their keys* »), ou encore employer « *he or she* », « *his or her* » (« *the author achieves his or her purpose* »), bien que ce dernier choix manque de légèreté.

Concernant la présentation générale, le jury recommande de bien recopier les citations dans le corps du texte, accompagnées des numéros de ligne (comme nous le faisons ci-dessus). Ne donner que les numéros de ligne en laissant le soin au correcteur d'aller retrouver la citation exacte dans l'énoncé du sujet nuit à l'efficacité de la démonstration. Enfin nous attirons l'attention des candidats sur la nécessité d'écrire **lisiblement et proprement**, à l'encre sombre. Face à certaines graphies microscopiques, fantaisistes ou simplement brouillonnes et surchargées de ratures, la lecture tient parfois davantage du déchiffrement, aux dépens de la compréhension générale de la démonstration.

Malgré ces difficultés qui se sont souvent accumulées dans les copies les plus faibles, le jury a néanmoins eu le plaisir de lire de nombreux commentaires rédigés dans une langue fluide et authentique qui ont su mobiliser des références variées et des outils d'analyse précis et pertinents pour montrer tous les enjeux du texte d'Atwood. Le jury encourage les candidats qui n'ont pas encore acquis cette maîtrise linguistique et méthodologique à s'inspirer de ce relevé, ainsi que de ceux qu'ils et elles pourront consulter dans les précédents rapports, pour corriger systématiquement leurs erreurs et progresser.

Traduction d'une partie du texte

Le texte à traduire mettait à l'honneur l'épisode central du texte, le retour du père, son arrivée à la gare et les retrouvailles avec la mère. Dans ce court passage, Atwood dit la souffrance des corps et des cœurs, celle des soldats qui ont côtoyé la mort sur le champ de bataille, mais aussi celle des

non-combattants, restés au pays, qui ont vécu les années de guerre dans l'angoisse de la perte d'être aimés et avec les privations engendrées par le conflit. Atwood propose littéralement un « arrêt sur image » : c'est la photo prise par le journal local (l. 38-39), que consulte probablement Iris Chase, qui lui permet de reconstruire non seulement le moment des retrouvailles, mais aussi toute l'histoire du couple que forment ses parents, depuis les premiers rendez-vous (peut-être même la première rencontre, l. 50-51) jusqu'aux années d'après-guerre, quand les deux amoureux sont devenus des étrangers l'un pour l'autre (l. 48).

Les candidats attentifs ont bien perçu la justesse et l'intensité de ce moment poignant, presque tragique tant les destinées des deux personnages semblent leur échapper. Le passage est saisissant par la remarquable économie de moyens mis en œuvre par la romancière. Les émotions sont contenues et c'est un jeu subtil de répétitions et de structures binaires qui exprime le pathos de la situation : « *the two lost boys, the ones he feels he has lost* » ; « *his right eye. His left eye* » ; « *fatherless as well as brotherless* » ; « *they were now strangers... always had been* » ; « *how harsh... How much older...* » ; « *no trace of the young man, ... or of the young woman* ».

Il fallait donc veiller à respecter le style et la cadence rythmique de la prose d'Atwood en évitant les réagencements syntaxiques inutiles. Il était tout à fait déconseillé de remplacer la parataxe du texte par des phrases plus longues avec emboîtements et enchâssements qui risquaient d'explicitier le texte, là où la parataxe exprimait tout autant le souci d'objectivité de la narratrice qui s'efforce de déchiffrer cette photo en scrutant les moindres détails, que la sidération des personnages. La force du texte d'Atwood s'exprimait en particulier dans le contraste entre une description simple au style dépouillé (« *he's in his uniform* » ; « *My father is wearing a black patch* ») et l'insertion d'images presque fantastiques au sein d'une réalité prosaïque (« *his real, metal body can be seen* » ; « *a web of scarred flesh, his missing eye the spider* » ; « *The kingdom is in his hands* »), qu'il fallait tâcher de rendre avec précision sans pour autant les expliciter.

Dans ce texte qui alterne entre une focalisation interne (la narratrice imagine quels sentiments son père a ressentis au moment des retrouvailles, l. 46-48), la description de la photo (« *My mother is there...* ») et le commentaire de la narratrice (« *That's another thing...* »), il était impératif de respecter les allers-retours entre le présent et le passé.

La ponctuation doit être l'objet d'une attention toute particulière : si les recommandations stylistiques ci-dessus impliquent de respecter le découpage syntaxique du texte source, il faut pour autant toujours se méfier des calques ponctuationnels à l'intérieur des phrases qui peuvent donner lieu à de graves ruptures de construction. On rappellera que l'oubli d'un point en fin de phrase, d'une majuscule en début de phrase, ou d'un alinéa (par exemple, l. 42 et 45) sont sanctionnées comme des fautes de méthodes.

De façon générale, le jury s'étonne d'avoir trouvé des fautes d'accord du participe passé en si grand nombre, parfois même dans de bonnes copies. L'on conseille aux candidats de revoir en particulier l'accord du participe passé avec l'auxiliaire avoir (« les frères qu'il a perduS », « les trous qu'auraient laissÉS les balles dans le tissu »).

Face aux segments les plus délicats, où les difficultés étaient respectivement d'ordre lexical (*a belted affair with lapels*), syntaxique (*a web of scarred flesh, his missing eye the spider*), stylistique (*Chase Heir Hero Returns*) ou culturel (*at a box social*), les candidats doivent éviter le refus de traduction, comme les énoncés incohérents (« *une robe ceinturée d'une fermeture éclair », « *un box social », « *une toile d'effroyable sensations »...) – les omissions étant sanctionnées à la mesure des énoncés fautifs trouvés dans les copies les moins bonnes. Les candidats doivent prendre le temps de faire plusieurs relectures attentives en fin d'épreuve afin de corriger ces énoncés absurdes et vérifier que, focalisés sur une difficulté lexicale, ils ou elles n'ont pas laissé des constructions syntaxiques fautives, plus lourdement pénalisées que des inexactitudes lexicales.

Enfin, l'on rappelle l'importance de rendre une copie propre et lisible : un énoncé qui n'est plus reconnaissable à cause d'une écriture dégradée est compté comme un barbarisme.

Malgré ces difficultés, le jury a eu le plaisir de lire de très bonnes et d'excellentes copies qui ont su proposer des traductions à la fois fidèles et élégantes. Que ces candidats soient ici chaleureusement félicités.

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 sur-traduction, 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, faute de grammaire élémentaire, faute de conjugaison, importante rupture de construction, barbarisme sur un mot.

Proposition de traduction

Il est en uniforme ; ses médailles ressemblent à des trous qu'auraient laissés des balles dans le tissu, à travers lesquels on distingue l'éclat terne de son véritable corps, métallique. A ses côtés, invisibles, se tiennent ses frères : les deux garçons perdus, ceux qu'il a le sentiment d'avoir perdus.

Ma mère est là ; elle a mis sa plus belle tenue, un modèle ceinturé avec un col à revers, et un chapeau orné d'un ruban tout neuf. Elle esquisse un sourire timide. Aucun des deux ne sait vraiment comment réagir. L'appareil photo du journal les surprend avec son flash ; ils ont les yeux écarquillés, comme s'ils avaient été pris la main dans le sac. Mon père porte un bandeau noir sur son œil droit. Son œil gauche lance un regard menaçant. Sous le bandeau se cache encore un entrelacs de cicatrices semblable à une toile dont l'œil manquant serait l'araignée.

« Retour en héros de l'héritier des Chase », claironnera le journal. Car il y a cela aussi : mon père est désormais l'héritier, ce qui revient à dire qu'en plus d'avoir perdu ses frères, il est également orphelin de père. Le royaume est entre ses mains. C'est comme si elles étaient pleines de boue.

Ma mère a-t-elle pleuré ? C'est possible. Ils ont probablement échangé un baiser maladroit, comme dans une loterie de gala pour célibataires où il n'aurait pas acheté le bon ticket. Elle n'était pas comme dans ses souvenirs, cette femme à l'allure efficace, marquée par le poids des soucis, affublée d'un pince-nez qui scintillait au bout d'une chaîne en argent autour de son cou, comme quelque vieille tante célibataire. Ils étaient maintenant des étrangers l'un pour l'autre et, comme ils s'en étaient sans doute rendu compte, ils l'avaient toujours été. Comme la lumière était dure. Comme ils avaient vieilli. Il ne restait rien de ce jeune homme qui jadis s'était agenouillé sur la glace devant elle avec tant de déférence pour lui lacer ses patins, rien de la jeune fille qui avait accepté cet hommage avec grâce.

Segment 1 – *He's in his uniform; his medals are like holes shot in the cloth,*

Ce premier segment a surtout posé des difficultés d'ordre méthodologique aux candidats, qui ont dans l'ensemble rencontré ici peu d'écueils lexicaux. La première proposition a trop souvent été victime d'un calque sur « *in* », fréquemment traduit par « il est dans son uniforme », qui n'est pas idiomatique en français. Les bonnes copies ont su étoffer la préposition en proposant « Il porte son uniforme/ Il est en uniforme ». La seconde partie du segment a pu poser quelques difficultés de compréhension liées à la syntaxe : le jury encourage les candidats à prendre le temps d'une analyse grammaticale solide pour bien élucider le sens du texte. Il s'agissait en effet de bien rendre la comparaison, avec la condensation voulue par l'anglais sur « *holes shot in the cloth* ». Un léger étoffement était nécessaire afin d'éviter un calque syntaxique, avec l'ajout d'un conditionnel par exemple, et il convenait aussi de souligner la violence implicite dans le « *shot* ». « Des trous percés dans le tissu » effaçait le contexte guerrier, tandis que « impacts de balles » ne rendait pas suffisamment compte de cette violence implicite. Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur la nécessité de bien prêter attention au texte : les nombreuses confusions entre « *cloth* » et « *clothes* » ont débouché sur des erreurs tant sur le nombre que sur la compréhension même du mot.

Segment 2 – *through which the dull gleam of his real, metal body can be seen.*

Bien que court, ce segment a posé quelques problèmes de compréhension en raison de l'utilisation paradoxale du terme « *real* » et de la métaphore du « corps de métal », qui répondait d'ailleurs à l'apparent oxymore « *dull gleam* ». Au-delà de ces difficultés, ce segment permettait toutefois de vérifier l'acquisition d'un certain nombre de réflexes méthodologiques. Nous commencerons par rappeler que les candidats doivent s'efforcer de conserver la structure syntaxique de la phrase de départ, sauf si celle-ci est contraire à la grammaire française, plutôt que de récrire le segment. La traduction de « *through which* » ne pouvait donc pas être évitée. De nombreux candidats semblent ne pas maîtriser l'emploi de « à travers lequel/ au travers duquel » : les expressions sont souvent mélangées, les relatifs trop rarement accordés au bon référent (il s'agissait bien des trous et non des médailles ou du vêtement). Une autre source d'erreurs considérables est liée à la mauvaise interprétation de la virgule séparant les adjectifs en anglais. Un calque entraînait inévitablement de lourdes erreurs syntaxiques, aboutissant généralement à des non-sens du type : « son véritable, corps de métal peut être perçu ». Enfin on rappellera la fréquence des constructions passives en anglais : dans le cas présent, il fallait éviter le calque syntaxique sur « *can be seen* » en proposant une tournure impersonnelle, « son corps de métal apparaît » ou bien « on distingue son corps de métal ». Ce segment permet donc de rappeler que la méthode est un véritable appui pour comprendre le texte et le traduire en conservant au maximum l'effet produit par l'agencement syntaxique des phrases.

Segment 3 – *Beside him, invisible, are his brothers - the two lost boys, the ones he feels he has lost.*

Ce segment a fait l'objet d'erreurs dans la traduction des temps, certains candidats croyant apparemment que toute narration doit être rédigée au passé, alors que le jeu entre les différents temps grammaticaux était précisément l'un des aspects saillants de ce texte : il était donc impératif de respecter ici le présent. Le mot « *brothers* » a donné lieu à des erreurs d'interprétation, malgré les indices présents dans le reste du passage (« *brotherless* », et « *when Eddie and Percy were killed* » : même sans connaître le contexte du roman, le plus simple était de supposer qu'il s'agissait de ses frères de sang et non de ses frères d'armes (et dans le doute, mieux valait ne pas s'engager dans un sens plus précis). Le sentiment de perte était plus délicat à interpréter mais, là encore, même si tout portait à croire que les deux frères en question étaient morts, il était inutile de prendre un risque en traduisant « *lost* » autrement que par « perdus ». Sur le plan de la syntaxe, quelques candidats n'ont pas reconnu le pronom dans « *the ones Ø* », d'où des contresens divers (« les seuls », « les premiers », « l'un »...). Il était enfin souhaitable de restituer la répétition stylistique de « *lost* » : de bonnes traductions ont par exemple utilisé le couple « perdu/perte », qui fonctionnait.

Segment 4 – *My mother is there in her best dress, a belted affair with lapels, and a hat with a crisp ribbon.*

Il était indispensable ici de comprendre que l'incise « *a belted affair with lapels* » servait à décrire plus précisément la robe et non à annoncer un autre élément de la tenue de la mère. Ensuite, comme souvent lorsqu'il s'agit de décrire la tenue d'un personnage, procéder à un étoffement des prépositions était bienvenu. Etoffer respectivement « *in* » et « *with a crisp ribbon* » par « vêtue de » et « orné de », par exemple, permettait de plus d'éviter des erreurs de syntaxe. En revanche, il faut être attentif aux collocations : une robe n'est pas « agrémentée » ou « dotée » d'une ceinture. Sur le plan lexical, traduire « *her best dress* » par « sa meilleure robe » était très maladroit alors que « sa robe du dimanche » ou « sa plus belle robe », plus idiomatiques, retranscrivaient justement l'idée du texte. « Robe » et « tenue » ont été acceptés pour « *dress* » puisqu'il peut s'agir ici de l'un ou l'autre. Les noms « *affair* » et « *lapels* » ainsi que l'adjectif « *crisp* », lorsque leur sens n'était pas exactement connu, nécessitaient de proposer des traductions cohérentes tout en respectant les collocations. Les incongruités ont été nombreuses, certaines traductions allant jusqu'à une réécriture totale du segment, erreur lourdement pénalisée. Nous conseillons donc aux futurs candidats de prendre le recul suffisant, notamment au moment de la relecture, afin de respecter le texte source, de n'oublier aucun élément lexical, et d'éviter les collocations malheureuses.

Segment 5 – *She smiles tremulously. Neither knows quite what to do.*

Il fallait éviter ici une transposition grammaticale de l'adverbe « *tremulously* » qui aboutissait à un contresens (« Elle sourit, tremblante ») : c'est le sourire qui est tremblant ou timide, pas la personne. La transposition de l'adverbe en adjectif était en revanche tout à fait possible si l'on étoffait le verbe : « elle esquisse un sourire timide / nerveux / tremblant ». Le verbe « sourire » étant un verbe courant, on s'étonne du nombre d'erreurs rencontrées au niveau de l'orthographe (« *sourrit ») ou de la terminaison verbale (« *sourie »).

Le jury a également constaté des erreurs surprenantes sur le terme « *neither* », élément pourtant relativement élémentaire de la grammaire anglaise. On rappelle que « *neither* », comme « *either* » suppose un ensemble de seulement deux éléments (« ni l'un ni l'autre », « aucun des deux », mais pas « personne » ou « aucun d'entre eux »). Certains candidats n'ont pas semblé comprendre du tout le sens de ce terme (d'où des traductions avec des phrases sans sujet ou commençant par « il/elle non plus »), ce qui n'est pas acceptable à ce niveau d'études. Enfin, il faut veiller à ne pas oublier de traduire un petit adverbe comme « *quite* ».

Segment 6 – *The newspaper camera catches them in its flash; they stare, as if surprised in crime.*

La difficulté principale de ce segment était d'ordre lexical et il fallait surtout éviter la tentation des calques. Ainsi, si le verbe « saisir » ou « surprendre » étaient acceptables pour traduire « *to catch* », « capturer » ou encore « prendre » ne convenaient pas. Il fallait également éviter d'expliciter le sens du verbe (« prendre en photo », « tirer le portrait »). La préposition « *in* » (« *in its flash* ») devait être adaptée au verbe choisi pour éviter le calque (« dans son flash »). On pouvait ainsi traduire par « les surprend avec son flash », ou encore « les aveugle de son flash ». De même, il ne s'agissait pas d'une « caméra » mais bien d'un appareil photo, le mot « *camera* » étant un faux ami bien connu qui aurait dû alerter davantage de candidats.

Le verbe « *stare* » a également conduit les candidats à effectuer des calques syntaxiques (« ils fixent », « ils regardent »). Or, si le verbe « *to stare* » peut être utilisé dans une phrase intransitive, ce n'est pas le cas de ces verbes en français. Il fallait donc faire le choix d'un étoffement (« ils ont les yeux écarquillés ») ou donner au verbe un complément d'objet (« ils fixent l'objectif », « ils le regardent fixement »).

La dernière difficulté à éviter concernait la traduction du terme « *crime* », qui a souvent donné lieu à des calques lexicaux et donc à des surtraductions : il s'agissait ici de restituer la notion de délit et non pas de crime. Les expressions idiomatiques (« pris la main dans le sac, pris en flagrant délit, pris sur le fait ») ne manquaient pas. Attention en revanche aux collocations maladroites telles que « surpris la main dans le sac ».

Enfin, comme indiqué précédemment, l'ensemble du segment était à conserver au présent, pour respecter le temps du texte source.

Segment 7 – *My father is wearing a black patch over his right eye.*

Ce segment a été dans l'ensemble très bien réussi par les candidats. L'écueil principal est ici d'ordre lexical : le nom « *patch* » a parfois fait l'objet de faux-sens (« pansement », « bandage ») ou de traductions inexactes (« tissu »), voire de refus de traduction. La traduction de la préposition « *over* » constituait un autre point d'achoppement : des faux-sens ont été relevés (« au-dessus ») ainsi que des choix erronés de préposition en français (« pour »). La préposition « sur » convenait ici, tout comme l'étoffement (« qui couvre son œil droit »).

Segment 8 – *His left eye glares balefully.*

En dépit de la phrase qui précédait, un certain nombre de candidats n'ont pas identifié l'adjectif « *left* », qui venait pourtant logiquement après la description de « *his right eye* » : « *His left eye* » a donné lieu à des non-sens (« son œil manquant ») et des contresens (quand « *left* » devenait « restant »). Beaucoup de traductions mal formulées impliquaient des ajouts inutiles, telle que la phrase « le regard provenant de son œil gauche ». La traduction du verbe « *glare* » a posé problème car le verbe a souvent été sous-traduit (« est ») ou mal compris (« brille », « luit », « observe ») car traduit de façon dissociée de l'adverbe « *balefully* ». L'adverbe a lui aussi souvent été mal traduit (« funestement » ou « difficilement ») lorsque dissocié de « *glares* ». Cette dissociation entre les deux termes a souvent conduit à la disparition de la notion de menace. La traduction de « *balefully* » a parfois donné lieu à une accumulation d'adjectifs (« de manière féroce et menaçante »), qui étaient autant d'ajouts inutiles. Concernant le temps, seul le présent était acceptable ici.

Segment 9 – *Underneath the patch, not yet revealed, is a web of scarred flesh, his missing eye the spider.*

Parmi les problèmes les plus souvent rencontrés sur ce segment, on remarquera principalement des problèmes de syntaxe : de nombreux candidats ont eu tendance à faire usage de calques, notamment sur le passage « *not yet revealed* », qui a également donné lieu (et il s'agit sans doute de la faute la

plus commune) à un contresens : c'est la toile de chair meurtrie qui est encore cachée, et non le bandeau.

Certains ont par ailleurs commis des erreurs en traduisant la préposition « *underneath* », qu'il fallait simplement rendre par « sous », et non « derrière ». L'utilisation d'autres prépositions, comme « en-dessous » ou « par-dessous », pouvait conduire par ailleurs à une construction syntaxique fautive. La présence de « Juste » dans de nombreuses copies au début du segment constituait un ajout qui n'avait pas lieu d'être.

Se posait ensuite le problème de la compréhension de l'image poétique de l'araignée qui a déstabilisé un certain nombre de candidats. Hormis les fréquentes réécritures pour contourner la syntaxe particulière de ce segment, le contresens le plus régulièrement rencontré concernait la présence réelle d'une araignée à la place de l'œil du père. La toile, elle, renvoyait bien à la chair balafmée, et non à l'œil. Dans ce segment, il était essentiel de conserver l'image de l'araignée à la fin de la phrase, puisqu'elle offre une chute à la description. Il était également préférable de traduire « *web* » par « toile », plutôt que par « réseau », afin de poursuivre la métaphore filée.

Nous souhaitons également rappeler qu'il est primordial de lire le texte avec une grande attention pour ne pas confondre « *scarred* » et « *scared* », afin d'éviter un non-sens du type « *chair apeurée ». On attirera enfin l'attention des candidats sur les trop nombreuses fautes d'orthographe sur des mots courants, comme « chair », « balafmé » ou « araignée ».

Segment 10 – « *Chase Heir Hero Returns, » the paper will trumpet.*

La syntaxe condensée et les majuscules propres au style journalistique n'ont pas toujours permis aux candidats de bien identifier la structure de la phrase, ni même son sens. Entre autres, la mauvaise compréhension du nom propre « Chase » a donné lieu à beaucoup de non-sens ou graves contresens. Il n'a pas toujours été identifié comme le nom du personnage, mais comme un nom commun, parfois traduit par « chasse » ou « poursuite », voire un impératif (« chassez les héros successeurs ! », « à la poursuite des héritiers des héros »). La phrase d'introduction qui précédait le texte d'Atwood et donnait le nom de la narratrice était pourtant un précieux indice. Parmi les autres erreurs relevées, les candidats ont également souvent conservé les majuscules, adopté une ponctuation fantaisiste, ou encore effacé les guillemets.

La seconde partie du segment (« *the paper will trumpet* ») a donné lieu à beaucoup de fautes de temps – présent, passé simple, futur antérieur ou futur proche (« va déclarer le journal ») –, sans doute par inattention ou à cause de la difficulté à suivre les changements temporels du texte. L'inversion n'a pas toujours été pratiquée, menant à des mal-dits et à des fautes de syntaxe : « le journal trompètera-t-il », « le journal annoncera ». Il y a également eu beaucoup de faux-sens ou problèmes de registre sur le terme pourtant simple de « *paper* » (traduit par « papier », « feuille de chou », « article », « journaliste », « la presse »...).

Segment 11 – *That's another thing: my father is now the heir, which is to say he's fatherless as well as brotherless.*

La traduction de ce segment du texte a donné lieu à de nombreux calques qui ont été pénalisés. Sur le plan lexical, il convenait d'éviter de traduire « *fatherless* » et « *brotherless* » par « sans père et sans frères » afin de proposer une traduction plus idiomatique. Il en va de même pour « *That's another thing* » que certains candidats ont traduit par « c'est une autre chose », une structure calquée et maladroite qui ne restitue pas le sens du commentaire de la narratrice sur le titre du journal cité dans le segment précédent. Concernant la ponctuation, les deux points, dans ce contexte, ont la même fonction en anglais qu'en français, à savoir qu'ils visent à développer un terme ou une idée à l'intérieur d'une phrase. Par conséquent, il était important de les conserver. De la même façon, « *the heir* » devait être traduit par « l'héritier » et non « un héritier » ou « héritier » puisqu'il s'agit de l'héritier de la famille Chase. Et enfin, l'une des difficultés qui s'est posée pour bon nombre de candidats était la traduction de « *as well as* » qui a souvent été effacé au profit d'une traduction incomplète du type « il n'avait plus ni père, ni frères ».

Segment 12 – *The kingdom is in his hands. It feels like mud.*

Ce segment semble à première vue ne poser aucune difficulté, et la première moitié en tout cas n'a généralement pas soulevé de problème pour les candidats. Du point de vue lexical, les termes « *kingdom* » et « *hands* » étaient connus et n'ont pas occasionné d'erreurs particulières, hormis quelques faux-sens (« *kingdom* » traduit par « empire » ou « pays » par exemple). Il fallait également éviter de traduire de manière transparente la préposition « *in* » puisque le choix de « dans » (« le royaume est *dans* ses mains ») relevait du calque. La traduction par la préposition

« entre » (« le royaume est *entre* ses mains ») était de ce point de vue préférable. Quelques candidats ont fait le choix de changer la focalisation en traduisant « il a/il tient le royaume entre ses mains », ce qui a été jugé comme une surtraduction.

La traduction de la deuxième partie du segment a occasionné beaucoup d'erreurs. Le choix de traduction fait par la majorité des candidats, « on dirait de la boue » évitait le contresens, mais restait d'une part légèrement sous-traduit, car il ne rendait pas compte de la référence au toucher, et d'autre part modifiait la focalisation, en laissant entendre qu'il s'agissait là d'une observation de la narratrice, alors que le ressenti est bien celui du père. Il ne fallait évidemment pas traduire « *it feels* » mot-à-mot par « ça sent comme », qui a été considéré comme un calque de traduction doublé d'un contresens. Certaines copies présentaient simplement des contresens sur le groupe de mots (« cela ne sent pas bon », « cela sent mauvais »). D'autres, ne connaissant pas le mot « boue » ou voulant expliciter la dimension métaphorique, ont traduit « boue » par « argile », « terre » (aboutissant à un faux-sens) ou encore « désastre », « scandale », « rêve pourri » (pénalisés comme des contresens). Ailleurs, ces erreurs lexicales s'ajoutaient à des erreurs ou réagencements syntaxiques (par exemple « Ce qui ressemble à de la boue. » ou « Le royaume qu'il tient entre ses mains lui fait l'effet d'un borborygme »).

Segment 13 – *Did my mother cry? It's possible.*

Ce bref segment ne présentait pas non plus de difficulté particulière à première vue, mais il n'en a pas moins donné lieu à un certain nombre d'erreurs évitables. Rappelons d'abord qu'il est impératif de respecter le système des temps et sa signification : si « *Did my mother cry?* » peut se traduire indifféremment en français par un passé composé ou par un passé simple (« Ma mère pleura-t-elle ? » étant préférable à la construction « Est-ce que ma mère pleura ? », où le passé simple jure avec le tour interrogatif semi-oral), l'imparfait, en revanche, ne correspondait pas à l'aspect de la tournure anglaise ; le présent allait au rebours de la logique narrative du texte qui joue alternativement de la distance du souvenir et de l'immédiateté de sa reconstitution, et le plus-que-parfait constituait tout simplement un contresens (la question étant de savoir si la mère a pleuré lors de ses retrouvailles avec son mari, et non pas de savoir si elle avait pleuré sur le chemin de la gare). Rappelons aussi que la simplicité lexicale n'autorise pas l'approximation chez le traducteur : « *cry* » signifiait bien sûr, dans ce contexte, « pleurer » plutôt que « crier », et « possible » ne dénote pas le même degré de vraisemblance que « probable ». Enfin, le registre de l'extrait, sophistiqué sans être précieux, a parfois posé problème aux candidats : il convenait en effet d'éviter aussi bien les tournures ostensiblement soutenues, contraires au ton sardonique et laconique du texte (« Se peut-il que mère ait pleuré ? Cela est possible »), que les expressions trop cavalières (« Il y a des chances », « Ça se peut »).

Segment 14 – *They must have kissed awkwardly, as if at a box social, one for which he'd bought the wrong ticket.*

Ce segment a déstabilisé un certain nombre de candidats. La difficulté la plus évidente tenait à « *box social* », qui ne figurait pas dans le dictionnaire. Le terme a donc été neutralisé et les traductions inexactes (« loterie de bienfaisance, vente de charité, fête de paroisse... ») n'ont pas été comptabilisées, pour peu que les candidats aient proposé une traduction suffisamment neutre et / ou qui avait du sens dans le contexte. En revanche, toutes les traductions qui mentionnaient un « match de boxe » ou tout contexte agressif ont été sanctionnées, parce qu'elles ignoraient le contexte ou révélaient une confusion entre « *box* » et « *boxing* » ; de même, tout refus de traduction a abouti à un non-sens.

Étonnamment, le terme « *awkwardly* » a donné lieu à beaucoup de faux-sens aggravés (traduit par « bizarrement / difficilement / étrangement »), voire à des barbarismes (« ils ont échangé un baiser *malaisant ») ; la modulation de l'adverbe vers un adjectif en français était évidemment une bonne idée.

Les formes verbales ont également présenté des difficultés. Il fallait tout d'abord s'assurer de la cohérence des temps à l'échelle de tout le texte traduit : le passé composé et le passé simple étaient tous deux acceptables à condition qu'ils s'inscrivent dans la continuité des phrases précédentes. Il fallait ensuite être vigilant au mode induit par la locution « *as if* » : la comparaison induit un irréel, et le conditionnel passé était donc requis pour traduire « *he'd bought* ». Notons que la traduction redondante de l'auxiliaire de modalité ajouté à un adverbe de probabilité (« ils ont certainement dû ») aboutissait à une erreur de méthode. Le calque syntaxique, « *un pour lequel », a là encore pénalisé de nombreux candidats.

Enfin, il convenait de noter que le terme « ticket » était au singulier, ce qui excluait les traductions où le père de la narratrice aurait acheté des billets de spectacle pour lui-même et la mère d'Iris.

Segment 15 – *This wasn't what he remembered, this careworn, efficient woman*

Sur ce segment court, beaucoup d'erreurs trouvées dans les copies relevaient de la méconnaissance du lexique (« *efficient* », « *careworn* »). Il est important de chercher à dériver le sens du contexte et de ne pas se précipiter sur la première définition du dictionnaire, ni de trop extrapoler, ce qui pouvait mener à des faux-sens comme « consciencieuse / productive / sérieuse » ou « triste / anxieuse / déprimée ».

Les erreurs les plus pénalisantes, cependant, ont porté sur la traduction de la forme verbale « *he'd remembered* ». Le *pluperfect* est utilisé ici pour faire référence au souvenir que le père de la narratrice avait de sa femme alors qu'il se trouvait en Europe. Certaines copies ont cru bon d'utiliser le plus-que-parfait en français (« ce dont il s'était souvenu »). Il faut rappeler qu'on ne saurait traduire les temps grammaticaux de l'anglais de manière automatique et qu'il convient de se reporter systématiquement au contexte pour faire le meilleur choix possible.

Beaucoup d'erreurs ont été commises sur la structure des verbes français « se souvenir » et « se rappeler » (« *ce dont il s'était rappelé »). En français, on se rappelle *quelque chose*, mais on se souvient *de* quelque chose.

Par ailleurs, on a pu observer des réorganisations maladroitement, qui ont placé ce segment à la fin de la phrase et ainsi perdu l'effet de suspense et de déception (*anticlimax*) qu'il créait. La traduction du début de ce segment impliquait un choix de structure syntaxique. Certaines copies se sont bien tirées de ces difficultés, soit en suivant la structure impersonnelle de la phrase anglaise (« ce n'était pas ce dont il se souvenait, ...») ou en réintroduisant un sujet animé (« elle n'était pas comme dans ces souvenirs, cette femme... »).

Segment 16 – *with a pince-nez like some maiden aunt's glinting on a silver chain around her neck.*

Contrairement au reste du texte à traduire, ce segment présentait quelques difficultés de compréhension, et a mené à des erreurs syntaxiques, ainsi qu'à des calques de structure. Beaucoup de candidats ont bien repéré que le terme de « *pince-nez* » était transparent. En revanche, le groupe nominal « *maiden aunt* », ainsi que la portée du génitif, ont posé problème. « *Maiden aunt* » fonctionne ici comme un groupe nominal, dont le noyau est « *aunt* », et le génitif portait donc sur l'ensemble du groupe nominal. Il ne fallait pas traduire ce groupe nominal comme « la tante d'une jeune fille », mais comme « une tante célibataire ». L'ajout de « vieille » a été accepté par association avec « vieille fille ». Une confusion entre « *maiden* » (jeune fille) et « *maid* » (servante ou domestique) a mené à des faux-sens. Il fallait comprendre ici que le pince-nez de la mère de la narratrice était comparé à celui que porterait une vieille tante célibataire.

Le jury s'attendait également à ce que les candidats réfléchissent à la traduction du déterminant « *some* ». Ici, ce déterminant précède un groupe nominal singulier ; « *some* » implique une entité singulière non-spécifiée. Il fallait donc employer un singulier (« comme une vieille tante célibataire » ou « de quelque tante célibataire »), et non un pluriel.

Le reste du segment présentait moins de problèmes de traduction. On rappellera simplement de veiller aux erreurs classiques d'orthographe (comme l'accent circonflexe de « chaîne ») et aux omissions (« *glinting* », « *silver* » ont été parfois oubliés).

Segment 17 – *They were now strangers, and - it must have occurred to them - they always had been.*

La première difficulté de ce segment était d'éviter le calque syntaxique « ils étaient maintenant des étrangers », trouvé dans de nombreuses copies. L'oubli de l'article défini pouvait par ailleurs conduire à un contresens : « ils étaient maintenant étrangers » revenait à suggérer que les personnages étaient de nationalité étrangère. Il convenait donc d'étoffer l'expression dans la première proposition : « ils étaient maintenant des étrangers l'un pour l'autre » ou bien « c'étaient maintenant des/deux étrangers ». Le jury rappelle que les fautes de grammaire en français sont lourdement sanctionnées : « *c'était maintenant des étrangers » constitue une faute d'accord.

Les tirets utilisés ici pour l'incise devaient être remplacés par des virgules ou des parenthèses. On rappellera en effet aux candidats de faire un usage modéré et éclairé des tirets, conformément à leur moindre fréquence en français. Si leur maintien a été accepté dans le segment 3 compte tenu du ton laconique et presque lapidaire de la narratrice, ici, il ne s'agit plus d'une explication, mais d'une incise qui introduit une remarque incidente : des virgules ou des parenthèses pouvaient donc facilement remplacer les tirets du texte source.

Le verbe « occur » a donné lieu à des faux-sens (« cela avait dû les frapper », qui est une surtraduction) ou des contresens (« cela avait dû leur arriver »).

Plusieurs temps grammaticaux étaient acceptables pour la proposition incise : « cela a dû/avait dû/dut leur traverser l'esprit ». En revanche, il était indispensable de conserver le plus-que-parfait dans la

dernière proposition : « ils l'ont toujours été » n'a pas de sens ici. L'oubli de l'accent circonflexe sur le participe passé « dû » est compté comme une faute de temps.

Segment 18 – *How harsh the light was. How much older they'd become.*

L'écueil principal de la première partie de ce segment a été la traduction de « *harsh* » (« crue / dure / cruelle... ») qui a, dans de nombreuses copies, été sur- ou sous-traduit. Dans ces deux phrases, il était nécessaire de conserver le parallélisme de structure qui rythme le segment, quelle qu'ait été la traduction de « *how* » (« comme / que / combien »). Il convient aussi de conserver la ponctuation : la transformation du point en point d'exclamation a été sanctionnée car elle allait à l'encontre de toute l'économie stylistique du passage.

« *How much older they'd become* » a posé quelques problèmes de traduction : il fallait bien comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un simple commentaire sur leur âge réel mais sur le changement physique des personnages au cours des quatre années de guerre, aussi les traductions telles que « ils étaient devenus vieux » ont-elles été pénalisées.

Segment 19 – *There was no trace of the young man who'd once knelt so deferentially on the ice to lace up her skates,*

Ce segment relativement compréhensible a été rendu, parfois, de manière imparfaite, en raison d'approximations. Trop de candidats ont traduit le segment « *no trace* » par « plus aucune trace de » (entraînant une légère surtraduction), voire « plus *aucunes traces de », ce qui constituait une grave faute de grammaire.

L'adverbe « *once* » a posé quelques problèmes: le traduire par « une fois » constitue un contresens qui ne rend pas compte de la temporalité; la traduction « autre fois » comporte, quant à elle, une grave faute d'orthographe. Une meilleure traduction aurait été « jadis », par exemple.

La forme verbale contractée « *who'd knelt* » a souvent été mal traduite, du fait d'un problème de temps (une traduction au conditionnel passé, par exemple, est fautive) voire de problèmes d'orthographe ou d'accords négligés (infinitif au lieu du participe passé).

Par ailleurs, l'adverbe « *deferentially* » était méconnu, voire inconnu de certains candidats, ce qui a donné lieu à des traductions farfelues (« avec tant de différence » en est un exemple). Un certain nombre de candidats ont aussi omis l'intensifieur « *so* », ce qui les a pénalisés.

Le mot « *skates* » a souvent été incorrectement traduit car le contexte n'était pas toujours bien compris : il ne s'agissait pas de « patins à roulettes », ni de « skates » ou de « skis », mais de « patins à glace ». Il fallait, en outre, que la traduction étoffe le possessif « *her* ». Ainsi, « *her skates* » traduit seulement par « ses patins à glace », sans aucune allusion à la jeune femme, avait pour tort d'effacer sa présence ou de créer une ambiguïté (on comprenait que le jeune homme refaisait ses lacets). Un ajout du type « sur la glace *devant elle* », par exemple, permettait d'apporter une clarification sur les interactions ayant lieu dans de ce segment.

Segment 20 – *or of the young woman who'd sweetly accepted this homage.*

Bien que le dernier segment de ce texte pose peu de problèmes de traduction en soi, il semble avoir mis à l'épreuve la vigilance des candidats, dont l'attention paraît s'être relâchée ici dans de nombreuses copies. Les fautes les plus graves concernent la syntaxe, avec des ruptures de construction (« pas trace du jeune homme... ou de la jeune femme » là où l'on attendrait la conjonction « ni ») et des ajouts inutiles (« ni même de la jeune femme »). Ce travers se retrouve dans des copies qui ont ajouté un intensifieur (« qui avait *si* aimablement »), créant ainsi un effet de parallélisme absent du texte d'origine (« *so deferentially* » / « *sweetly* »). Les fautes d'attention concernent aussi le temps utilisé dans ce passage, le *pluperfect* ayant trop souvent été traduit par le passé simple, le passé composé, voire l'imparfait. Enfin, un défaut de rigueur a conduit de nombreux candidats à se livrer à des variations lexicales superflues, traduisant par exemple « *homage* » par « honneur » ou « galanterie ». La fidélité au texte dans ses moindres détails doit primer sur le souci d'enjoliver une prose qui, en l'espèce, tire justement sa force de sa concision.

Thème

Série Langues vivantes

Proposition de traduction :

The shriek of an animal whose throat was being slit startled him. It was not, however, the squeals of a dying pig that had wrenched Horace out of his daydream, but the honk of a horseless carriage slowly making its way through hackney cabs, barouches, overloaded carts, and pedestrians, who loomed up like ghosts in the glare of its headlamps. Wisps of vapor were coming up out of the ground. He stepped aside to give way to the imposing vehicle, whose unfamiliar racket made the horses neigh and rear up. It was impossible to make out whether there were any passengers behind the driver, but for a few seconds, he thought he glimpsed a long, pale hand wiping away the condensation on the other side of the window in which his face was reflected. That hand, skeletal almost, seemed to be waving farewell to him. It was the hand of no one. A farewell to the void.

And so it was that on some evenings of that strange spring of 1915, after having spent the morning in his hospital ward, and the afternoon listening to the neurotic patients lying on his couch, Horace W. Frink would go out, aimlessly wandering the streets of New York for an hour or two, before returning to feverishly read and write in the solitude and silence of his office. It should be said that after many painful, uncertain years, Dr. Frink had become quite a remarkable figure. At thirty-two years of age, he was a hospital psychiatrist, a professor of neurology at Cornell, and a freshly minted psychoanalyst whose private practice was flourishing. He no longer needed to rely on Abraham Brill to refer patients or complicated cases of nervous disorder to him, for Americans were starting to take an avid interest in Dr. Freud's methods. Despite this newfound renown, Horace remained an uneasy and troubled man. An old worry gnawed away at him. Many nights, he was unable to sleep a wink.

That particular evening, he was walking briskly, jumping over muddy puddles with youthful energy, his hands in the pockets of his thick coat, its collar turned up, since as soon as night fell, gusts of wind would catch you off guard at every street corner. His feet were leading him to Mac Sorley's, an out-of-the-way pub whose raw atmosphere appealed to him. As he wandered through Manhattan, he recalled snippets of cryptic sentences uttered by one of his patients a few hours earlier. He was haunted by images: dreams dreamt by others, but which seemed mysteriously to have been copied from his own.

REMARQUES

Œuvre de l'extrême contemporain, ce roman de 2019 redonne vie à un personnage qui a réellement existé, même s'il est mort dans l'oubli complet. À partir des bribes d'informations qui subsistent sur Horace Frink, psychanalyste brillant que Freud fit élire à la tête de l'Association des psychanalystes de New-York, Pierre Péju construit un texte à mi-chemin entre la biographie et le roman historique. Il ressuscite et (ré)invente l'histoire de ce psychanalyste né en 1884 et mort en 1936. À travers les errances de Frink, ses rencontres avec Freud, Jung ou Ferenczi, Péju cherche à faire redécouvrir la naissance de la pensée psychanalytique dans l'Amérique du début du XXème siècle et apporte une critique parfois acerbe du grand Freud lui-même. Le passage, extrait du début du roman, propose un exercice de thème intéressant car si la trame narrative se comprend aisément, la traduction du texte présente de nombreux défis, tant sur des questions de vocabulaire que sur celles de la syntaxe et des temps verbaux.

Le texte exigeait des candidats une bonne maîtrise du lexique anglais. Des indices explicites permettaient de situer le déroulement de l'action à un moment historique précis, incitant les candidats à proposer des traductions et un registre adaptés aux éléments lexicaux spécifiques (*voiture automobile, fiacres, calèches, charrettes...*). Pour ces mots quelque peu « techniques » le jury a fait preuve de beaucoup de mansuétude sur des approximations (acceptant par exemple un large éventail de mots décrivant des voitures tractées par des chevaux). Toutefois, force est de constater que de nombreux candidats ont cherché à contourner cette difficulté en gommant la diversité des mots, ce qui constitue une mauvaise compréhension du travail fait par Péju pour situer le lecteur dans une réalité où tout un chacun est capable de distinguer entre différents types de véhicules tirés par les chevaux.

En termes de méthode, les candidats devaient rester vigilants sur des grands « classiques » de la traduction : « faux-amis » tels que « *notoriété, agonie, service, fumerolles* », les conventions différentes qui régissent l'utilisation des articles définis et indéfinis (*psychiatre à l'hôpital, professeur de neurologie, les flaques, des images...*); déictiques (*cette main, ce soir-là...*); quantifieurs

(« some », « many ») et formes verbales (« would » itératif, formes progressives en ING vs formes simples...). Parmi les autres défis de traduction, quelques constructions telles que « vous prenaient en traître », « un bête qu'on égorge » ont permis aux candidats les mieux préparés de valoriser leurs acquis.

ANALYSE DES SEGMENTS

Le cri d'une bête qu'on égorge le fit sursauter.

Cette première phrase a posé des problèmes à la fois lexicaux et syntaxiques. Les calques *cry* et *beast* étaient à proscrire car contrairement à « cri » et « bête » en français, ils sont beaucoup plus spécifiques en anglais. Étonnement, « égorgé », a donné lieu à de multiples traductions allant de la sous-traduction (*killed*) à des faux sens (*strangled*) ou encore à des non-sens complets (**killed by the throat*). Les copies réussies ont su éviter une traduction littérale de « faire sursauter » en utilisant le verbe *to startle* plutôt que *to make him jump*, légèrement sanctionné. La traduction du pronom « on » demande toujours réflexion. Il était mieux rendu ici par la voix passive, à condition de bien maîtriser le pronom relatif. De trop nombreux candidats n'ont pas réussi à le trouver, ce qui a donné lieu à des traductions (**which throat*) qui ont été lourdement pénalisées.

Ce qui arrachait Horace à sa rêverie n'était pas le braillement d'un porc à l'agonie, mais le klaxon d'une voiture automobile se frayant lentement un chemin entre fiacres, calèches, charrettes débordantes et passants qui, tels des fantômes, surgissaient dans la lumière des phares.

Cette phrase a posé de nombreux problèmes lexicaux. Trop de candidats ont eu recours à des calques frisant le non-sens : (*pork, agonising, in agony, *klaxon, *automobile car*).

Si « braillement » était facile à comprendre, seules les très bonnes copies ont su traduire par *squeal*, pourtant le mot typiquement associé au cri produit par le cochon en anglais.

Des ajouts inutiles et sur-traductions *trying to make, fighting to make, winding its way* (pour « se frayer un chemin ») ont été sanctionnés.

Toujours dans les problèmes lexicaux, *horseless carriage* désignait à l'époque « une voiture automobile ». Cette expression permettait de conserver le vocabulaire délibérément suranné utilisé par Péju. Toutefois, le jury a accepté « motor car » comme substitution acceptable. De même *headlamps* est le terme qui correspond à ce type de véhicule ; le mot *headlights* a donc été très légèrement pénalisé. En revanche, le calque **automobile car* ou des barbarismes comme **motorised car*, ou encore des contre-sens (*flashlights, harbour lights*) ont été sanctionnés.

Il est regrettable que certains candidats ignorent le sens du mot « fiacre » ce qui a donné lieu à des non-sens comme **animal defjections*. La lecture de Jane Austen aurait pu permettre de connaître le mot *barouche* mais le jury a accepté un large choix de mots comme *coach, carriage, hansom [cab]* et même *stage-coach* pourvu que la copie ait cherché à établir une distinction entre les différents types de véhicules.

Le pluriel de *passer-by* était un écueil qu'il était possible d'éviter. Pourtant de trop nombreux **passer-bys* ont émaillé les copies. De même, la différence entre *as* et *like* (**AS ghosts*) reste encore à travailler.

Sur le plan de la syntaxe, il convenait de changer la focalisation afin de faire un lien avec la phrase précédente. Les candidats qui ont commencé par *What* ont été légèrement pénalisés.

Une lecture attentive du texte français aurait permis de comprendre que l'adjectif « débordantes » ne s'applique qu'aux charrettes et donc d'associer correctement *overloaded* à *carts*.

Ce texte contient de nombreux verbes à l'imparfait. Le jury ne saurait que trop conseiller aux candidats de bien réfléchir à la valeur de l'imparfait et d'éviter une traduction systématique par *was/were + V-ing*. « Surgissaient » et « arrachait » décrivent des actions ponctuelles qu'il fallait analyser avec précision. Si « surgissait » appelle un prétérit simple, *loomed up*, « arrachait » pose le problème de la séquence des événements. Une lecture fine du texte permettait de voir que l'on se place après l'événement « arraché à la rêverie », ce qui justifie l'apparition du *past perfect*, « *had wrenched* ».

Des fumerolles de vapeur sortaient du sol.

Ici, un des écueils à éviter concernait la traduction de « des » par le quantifieur *some*, pourtant trouvé dans de nombreuses copies : ici, comme ailleurs dans cette traduction, les candidats doivent redoubler de vigilance sur ce point. Concernant le verbe, une fois n'est pas coutume, ici l'imparfait est descriptif ; il donne donc logiquement lieu à la forme en –ING *were coming* (sans oublier les particules adverbiales et les prépositions : *up out of*).

Le mot « fumerolle » a donné lieu à de nombreux traductions fantaisistes : **little smokes, smokestacks, *smokes of steam*.

Il s'écarta pour laisser passer l'imposant véhicule dont le boucan insolite faisait hennir et se cabrer les chevaux.

Cette phrase a posé de nombreux problèmes d'ordre syntaxique et lexical. Le pronom « dont » en particulier a donné lieu à des erreurs dans le choix du pronom (*which* ou *whom* à la place de *whose*) et à des ruptures de construction (deuxième partie du groupe verbal *let pass, let go* à la fin de la phrase ; ou séparation du nom et du pronom *let the imposing vehicle go, whose noise ...*). Ces erreurs ont été lourdement pénalisées.

Le verbe « s'écarter » a souvent été sur- et sous-traduit, avec un recours fréquent au verbe *move* : *he moved, he moved/got out of the way*.

Les verbes « hennir » et « se cabrer », plus techniques, ont également posé de nombreux problèmes aux candidats, donnant lieu à des traductions telles que *rise up, *stand on their (bottom/hind) legs/feet*, et des verbes trop génériques (*yell, scream*) ou inappropriés : *bark, protest*.

Certains candidats ont oublié l'article défini *the* devant *horses*. L'on peut toutefois féliciter tous ceux et celles qui ont bien vu que « les chevaux » étaient implicitement définis et ne pouvaient prendre l'article zéro. Petite erreur d'inattention coûteuse à signaler : l'orthographe de *vehicle*, qui ne peut en aucun cas être **vehicule*.

Impossible de distinguer la présence de passagers, derrière le chauffeur, mais durant quelques secondes il crut entrevoir une longue main pâle qui effaçait la buée de l'autre côté de la vitre dans laquelle son propre visage se reflétait.

Le jury a eu le plaisir de constater que la plupart des candidats ont pensé à étoffer en faisant débiter la phrase par *It was*. Cela témoigne d'une bonne acquisition des réflexes du thème anglais. En revanche, sur des problèmes de traduction plus « simples », cette phrase a donné lieu à de nombreux calques lexicaux (*distinguish*) et syntaxiques (*presence of*), parfois assortis d'un problème de génitif (**the passengers' presence*). On peut ici mettre en garde contre le calque irréflecti de la ponctuation. En effet, la répétition des virgules avant et après *behind the driver* a créé une rupture de construction de la phrase en anglais.

Si « durant quelques secondes » a produit son lot de **during some seconds*, ces cas étaient loin d'être majoritaires. Certaines copies ont opté pour un *past perfect* (*he thought he had glimpsed*) alors qu'il convenait d'utiliser un prétérit pour introduire la deuxième partie de la phrase. Le groupe adjectival a parfois posé des problèmes de ponctuation ou d'ordre des mots : *pale, long hand, long and pale hand, long pale hand*.

Le jury s'est étonné de trouver de nombreuses difficultés avec le mot « effacer », qui a été traduit par *erase, sweep, clean, delete*. De plus, la préposition *away* a souvent été omise ou mal traduite, (*wiped out*).

Peu de candidats ont su traduire « buée », optant à la place pour des mots tels que *fog, vapour, steam* qui ne convenaient pas.

Enfin, le jury a sanctionné l'oubli de la passivation à la fin de la phrase, (*his face reflected*) ainsi que le calque *own* de « propre », non-nécessaire en anglais puisque le référent du possessif est clair.

Cette main, presque squelettique, semblait lui dire adieu.

Il convient de rappeler avec insistance que le fonctionnement des déictiques diffère entre le français et l'anglais. De façon presque systématique, les candidats ont choisi un *this hand* lourdement pénalisé à

la place du *that hand* recevable.

La construction « presque squelettique » a également posé de nombreux problèmes, donnant lieu d'une part à de nombreux barbarismes tels que **skeletal* ou **squelletic*, et d'autre part à des réécritures abusives menant souvent à des contresens, telles que *like the hand of a skeleton* ou encore *a hand quite like that of a skeleton*. L'emploi de *skeleton* a posé des problèmes d'orthographe : **skelleton*, **skeletton*...

De nombreuses propositions ont été acceptées par le jury, telles que *that hand, which was almost skeletal*, ou encore *that almost skeletal hand*.

La seconde partie de la phrase a donné lieu à de nombreuses fautes d'aspect, avec un oubli de la construction en -ING sur le verbe *wave* : *seemed to wave*.

De nombreux candidats ont choisi de traduire « adieu » par *goodbye*, ce qui constituait une erreur de registre. Étaient aussi regrettables le recours au calque avec le verbe *say* pour « dire », ainsi que l'omission du complément « lui » ou de la préposition *to* : **wave him goodbye* ; **to say him goodbye*.

Main de personne.

Contrairement au procédé de condensation souvent rencontré en thème, cette phrase exigeait un étoffement, tout en veillant à ne pas trop trahir le style télégraphique par une périphrase (*this hand belonging/that belonged to no one*). Dans un premier temps, l'on peut noter la nécessité de rétablir une structure verbale avec l'ajout de *it was*. En effet, les phrases nominales si caractéristiques de la langue française sont bien moins fréquentes en anglais. L'apparition de la forme verbale nécessitait l'ajout de l'article défini *THE hand*. Se posait aussi le problème du génitif. La structure en *OF* convenait mieux ici par cohérence discursive. Il s'agit d'une description progressive : on découvre peu à peu la main (déjà mentionnée dans la phrase précédente) puis à qui elle appartient (l'élément nouveau). D'autres problèmes de moindre ordre concernaient une légère pénalisation pour *nobody*, moins soutenu que *no one* (ou *no-one*, les deux étaient acceptés). Hormis quelques rares instances d'un calque lexical menant à un contre-sens : **person's hand*, la phrase n'a pas posé de difficulté de compréhension.

Adieu au vide.

La réintroduction de la forme verbale dans la phrase précédente permet ici de repartir sur un style plus compact puisque *it was* englobe implicitement les deux structures parallèles. Ce parallélisme, justement, conditionne la nécessité de réintroduire ici aussi un article, en l'occurrence l'article indéfini *a* qui permet de faire, comme dans le titre de Hemingway, *A Farewell to Arms*, l'extraction d'un élément spécifique mais non défini (*farewell*) parmi d'autres de la même catégorie (*farewells*). D'un point de vue lexical, *void* a donné lieu à de nombreuses variations plus ou moins heureuses sur le thème *emptiness/nothingness* (**emptyness*, **the empty*, **the nothing*).

Ainsi, certains soirs de cet étrange printemps 1915, après avoir passé la matinée dans son service à l'hôpital, et l'après-midi à écouter les névrosés allongés sur son divan, Horace W. Frink descendait déambuler une heure ou deux dans les rues de New York, sans but précis, avant de retourner lire et écrire de façon frénétique, dans la solitude et le silence de son cabinet.

Il convenait de restituer le lien exprimé par « ainsi », qui figure la reprise de la narration. *Thus*, *then* ou *therefore* ne convenaient pas car ils suggèrent plus fortement la conséquence tandis que *so* permet précisément cette reprise narrative (on pourra consulter à ce sujet l'explication donnée par Seamus Heaney sur le « So. » qui ouvre sa traduction de *Beowulf*). L'importance de bien faire la différence entre *this* et *that* a été notée dans les remarques générales. Dans l'ensemble, les candidats ont su réintroduire les prépositions *on* et *of* nécessaires dans cette phrase, mais pour certain.e.s, il faudrait consolider la différence entre le génitif (*N2's N1*) et la construction périphrastique *OF (N1 of N2)* car il est impossible de produire **the 1915's spring*, où le lien entre 1915 et *spring* n'est pas un lien de possession.

Les temps verbaux ont également posé problème dans cette phrase, notamment le *would* itératif souvent traduit par le prétérit simple, et la grande difficulté (même pour les anglophones) à distinguer

entre *lie* intransitif (*lie, lay, lain*) et *lay* transitif (*lay, laid, laid*). Ici, la transposition du participe passé français en participe présent anglais en –ING était requise ; il fallait donc produire *lying* et non pas *laying, lain, laid* ou toute autre variante rencontrée dans les copies. *Listening* a également été source d'erreurs, notamment l'oubli du *to* nécessaire à sa construction, fortement pénalisé. Parmi les prépositions qui ont posé problème, on peut noter **during an hour*. « Descendre » était particulièrement difficile à traduire de manière élégante car il fallait apercevoir que *go down* produit un décalage dans le sens et le registre. La tentation était grande de réécrire, ce qui a donné lieu à des contresens : *Horace W. Frink went down/walked down the streets*.

La bonne traduction de « divan » était, bien sûr, *couch* (mot attesté dès la visite de Freud en Amérique en 1909), et qui indique désormais par métonymie la notion de traitement psychanalytique : *he's on the couch*). Le jury a également constaté beaucoup d'erreurs sur *névrosés*, qui a parfois donné lieu à des traductions farfelues : *the lunatics, the troubled / tormented people, the crazy / sick people, the tortured people, *nevrotics*. De même, il n'était pas possible de traduire « solitude » par *loneliness* car la notion se rapportait à l'espace et non à la personne. Les gallicismes *service* (pour *ward* ou *shift*) et *cabinet* (pour « cabinet ») ont été fréquents dans les copies, donnant lieu à de fortes pénalisations. « De manière frénétique » a très souvent donné lieu au calque *in a frenetic/frantic manner*. La solution la plus élégante consistait à utiliser la forme adverbiale, en substituant *frenetically* par *feverishly* car la valeur plus métaphorique de ce dernier se rapporte davantage à la situation du texte.

Attention aux erreurs de méthode, avec, par exemple, la répétition injustifiée de *his* (*his morning in his ward*), l'étoffement abusif **all the morning/afternoon ; the whole morning/afternoon*, ou la réécriture.

Il faut dire qu'après des années douloureuses et indécises le docteur Frink était devenu un personnage assez remarquable.

Il n'était pas acceptable de traduire la forme impersonnelle de cette phrase par *one* ou *you*, la forme passive étant la plus recevable pour le début de cette phrase. En revanche, le modal *must* a été accepté à la place de *should*. Ici, comme ailleurs dans le texte, les candidats sont invités à réfléchir au déterminant « des » qui ne se traduit pas automatiquement par *some*.

Une des difficultés du segment était de placer les adjectifs dans le bon ordre et de s'assurer de la virgule entre les deux car l'ajout de *and* entre les adjectifs constitue un calque évitable.

Pour la traduction de « le docteur Frink », la convention veut que l'on écrive *Dr. Frink*. *Doctor* en toutes lettres a été légèrement pénalisé ; par contre, *doctor* sans majuscule constitue une faute plus grave, et *the doctor Frink* est un gallicisme coûteux (le même problème se trouve deux segments plus tard avec l'évocation de *Dr. Freud's method(s)*).

Si la traduction de « personnage » a posé problème, donnant lieu à de nombreux faux sens (*character, individual, man, person*), le jury a été satisfait de constater que la plupart des candidats ont bien su traduire « assez » en utilisant *quite a* ou *a quite*.

À trente-deux ans, psychiatre à l'hôpital, professeur de neurologie à Cornell, il était un psychanalyste de fraîche date dont le cabinet privé ne désemplissait pas.

Cette phrase a donné lieu à de nombreuses difficultés liées d'une part à l'expression « psychanalyste de fraîche date » et d'autre part à des problèmes de thème habituels déjà évoqués (la traduction de « dont » par *of which, of whom, who* ou *for who* ; le gallicisme *cabinet*, l'absence de déterminant pour les métiers, l'erreur de préposition **IN hospital...*).

Le jury a retenu *freshly-minted* pour traduire « de fraîche date » afin de garder la métaphore, mais *recently-qualified* convenait aussi parfaitement.

Les ajouts inutiles et des changements dans l'ordre des informations changent la focalisation et donc le sens. Ces modifications ont été pénalisées.

Le jury ne s'attendait pas à voir que « psychiatre », « psychanalyste » et « professeur de neurologie » soient si compliqués à traduire. Des barbarismes tels que **psychiatry therapist, *psychist, *neurological professor* ont été fréquemment relevés.

La traduction de « ne désemplissait pas » a posé problème à plusieurs candidats. Ici, la modulation s'imposait, ce que de nombreux candidats ont bien perçu. Toutefois, cette perception juste a souvent

donné lieu à des réécritures abusives comme *welcomed new visits every day* et *would not see the number of patients go down*. Le jury a accepté *was constantly full* comme solution possible. En revanche, l'ajout de *of people* ou *of patients* a été pénalisé.

Il n'avait plus besoin de compter sur Abraham Brill pour lui adresser des patients ou des cas délicats de troubles nerveux, car les Américains commençaient à se passionner pour la méthode du docteur Freud.

Malgré l'apparente simplicité de cette phrase, elle a incité de nombreux candidats à produire des calques qui ont été pénalisants : *to address him, to count on, nervous troubles...* Plus pénalisants encore ont été les calques sur « se passionner pour » qui ont conduit au barbarisme : *were/get passionate with : *be passionated for ; *to passionate themselves for*. Souvent, cette erreur lexicale a été couplée avec une erreur d'aspect verbal. L'imparfait « commençaient à » ne pouvait être rendu par le prétérit *began/started to* puisque l'action est décrite comme inchoative et non terminée. Autre problème fréquemment rencontré : l'ajout d'un génitif non-nécessaire, *Abraham Brill's help*. Ce génitif a parfois été couplé à une faute de détermination **the Abraham Brill's help* qui traduit une mauvaise maîtrise de l'utilisation du génitif, erreur présente également en fin de phrase avec **the Doctor Freud's method*. Dans ce segment aussi « des patients » a été traduit par *some patients*, erreur récurrente de quantifieur, notée auparavant.

Mentionnons enfin que si la plupart des candidats ont bien traduit le « plus » de ce segment, il fallait toutefois faire attention au placement de *anymore* et éviter de le mettre en toute fin de phrase.

Malgré cette notoriété toute neuve, Horace restait un homme inquiet et tourmenté.

Cette phrase requérait beaucoup de précision lexicale pour éviter les faux-sens. Ainsi le choix du jury s'est porté sur *despite* plutôt qu'*in spite of* car *despite* jouit d'une connotation plus littéraire qui convenait bien au style du texte. De même, le terme *renown* est plus recherché que *fame* ou *reputation* et était plus adapté au champ lexical de la médecine. *Notoriety* (souvent trouvé dans les copies) a été pénalisé non seulement parce qu'il constitue un calque, mais aussi en raison de sa connotation péjorative en anglais, qui ne convenait pas dans ce contexte. L'adjectif *new-found* (voire *newly-acquired*) respectait mieux le registre requis et était plus convaincant que *brand-new*, qui ne s'utilise pour des personnes que dans un contexte familier. Les candidats doivent veiller à ne pas confondre *stay* et *remain*, erreur constatée dans de nombreuses copies.

Contrairement aux phrases précédentes, cette nouvelle occurrence d'un déictique demandait le recours à *this* et non pas à *that*, car, bien qu'elle ait déjà été mentionnée, le narrateur revient sur cette idée de succès et de notoriété pour nous en dire un peu plus.

Une vieille anxiété le rongait.

Une des difficultés principales de cette phrase était la traduction de « rongait ». Certains candidats ont pensé au verbe *gnaw* et les meilleurs ont eu recours à *gnaw away*. La préposition *at* après *gnaw* a parfois été omise. D'autres traductions moins précises comme *eat up* étaient possibles, et très légèrement pénalisées. En revanche, des propositions comme **He was rotten by* n'étaient évidemment pas recevables. La passivation a été pénalisée car elle diluait la force de la phrase courte. Par ailleurs, il fallait également repérer que la situation d'énonciation contredisait le recours à l'aspect BE +ING, dont la valeur aurait été descriptive au moment de l'action alors que le texte suggérait une situation ancrée dans un temps plus long. D'un point de vue lexical, *worry* a été jugé plus en adéquation avec le sémantisme du verbe *gnaw* que le terme *anxiety*, calque de facilité.

Souvent, il ne parvenait pas à fermer l'œil de la nuit.

Cette phrase permettait aux candidats les mieux préparés de faire valoir leurs compétences. En effet, la maîtrise du lexique a permis à un certain nombre de candidats d'utiliser l'expression *sleep a wink*. Dans cette logique, la transposition « de la nuit » en *many nights* permettait d'éviter la maladresse **sleep a wink all night long*, rendant ainsi la phrase plus idiomatique. Le calque *close an eye* produisait un contre sens inacceptable. L'omission du terme *night* a été sanctionnée tandis que parmi les erreurs moins graves, *sleep* et *at night* ont été considérés comme des sous-traductions. Dans

certaines copies, des erreurs récurrentes sur les prépositions ont été commises (**for the whole night*, **of the night*, **from the night*).

Ce soir-là, il marchait vite, sautant avec une vigueur juvénile par-dessus les flaques boueuses, les mains dans les poches de son épais manteau, le col relevé tant les courants d'air, dès la tombée du soir, vous prenaient en traître à chaque angle de rue.

Cette phrase longue et complexe a posé de nombreux problèmes de traduction, tant au niveau de la syntaxe que celui du lexique.

De même que pour les autres occurrences des déictiques, un grand nombre de candidats ont confondu THIS et THAT (*this evening*). À ce sujet, il convient de préciser que *that evening* était insuffisant pour traduire correctement « ce soir-là ». Quant au temps (« marchait »), le jury a accepté le prétérit simple *walked* et past continuous *was walking* comme deux interprétations légitimes de l'imparfait.

La cohésion SVO plus serrée en anglais a appelé une restructuration de l'information dans le syntagme « sautant avec une vigueur juvénile par-dessus les flaques boueuses ». Un nombre non-négligeable de candidats ont perçu cette nécessité, ce qui témoigne d'une bonne appréhension des différences entre les syntaxes française et anglaise. En revanche, nombreuses ont été les erreurs sur la préposition après le verbe choisi pour traduire « sauter », donnant lieu à des *jumping above* ou *leaping across*.

Concernant le lexique, le jury a été surpris du nombre d'erreurs sur des mots simples comme *muddy* et *puddles*. De même, de nombreux candidats ont traduit « flaques » par des termes inexacts comme *wet spots* ou *holes of water*. D'autres ont utilisé le gallicisme *flakes* ou ont confondu *puddles* avec *poodles*. La traduction de « col » a également donné lieu à plusieurs inexactitudes: *cloth*, *lapel*, **neck* ou encore le gallicisme **col*. La traduction de « avec une vigueur juvénile » a donné lieu à un grand nombre de réécritures inutiles : *like a strong young boy* et *like a youthful man*. En outre, plusieurs candidats ont traduit l'adjectif français « juvénile » par le calque *juvenile* ou encore par *childish*, ignorant visiblement la nuance péjorative qu'apportent ces deux mots. Le maintien de l'article défini dans le groupe nominal *muddy puddles* a été pénalisé car témoignant d'une mauvaise compréhension de l'utilisation différente des articles dans les deux langues.

Pour la suite, si un certain nombre de candidats ont fait des calques de structure en traduisant « les mains dans les poches » par *the hands in the pockets* ou encore « le col relevé » par *the collar up*, nombreux étaient ceux et celles qui ont su éviter cette erreur « classique ». Quelques confusions entre *coat* et *jacket* ont émaillé les copies, mais le génitif abusif **coat's pocket* a paru autrement plus inquiétant au jury.

La transposition obligatoire pour traduire « dès la tombée du soir » a entraîné plusieurs erreurs de temps : au lieu d'utiliser le prétérit *fell*, plusieurs candidats ont écrit *falls*, *would fall* ou encore *had fallen*. Une méconnaissance des collocations de base a entraîné des non-sens comme **at dusk fell* ou **at night set*.

Sans surprise, c'est la traduction de « tant » dans « tant les courants d'air... » qui a posé le plus de problèmes de traduction. Le mot ici n'avait pas de valeur quantitative (il était impossible de le traduire par *as much as*) mais introduisait une proposition à valeur justificative. Le jury a accepté *since*, qui permettait de rendre le lien logique de cause et effet entre les deux parties de la phrase. D'autres variantes, comme *because*, *for* et *as*, ont été très légèrement pénalisées. Dans cette même lignée, la traduction du syntagme nominal « les courants d'air » a donné lieu à plusieurs inventions et inexactitudes, certains candidats optant pour des noms composés originaux mais irrecevables (**wind gusts*, **wind blows*), alors que d'autres ont inventé des tournures surprenantes comme **blows of wind*, **gasps of wind* ou encore **whiffs of wind*. D'autres encore ont fait des fautes de langue importantes en traduisant « courants » par *streams* ou *currents* ou le mot français « air » par le calque *air* (*currents of air*, *streams of air*). « Angle de rue » devait logiquement mener à *street corner*, mais de nombreuses copies ont préféré le calque dommageable **street angle*. Enfin, en ce qui concerne le distributif, *every* a été jugé plus apte à généraliser la catégorie *street corner* que *each*, légèrement pénalisé.

Ses pas le conduisaient jusque chez Mac Sorley, un pub éloigné dont il appréciait l'ambiance violente.

Cette phrase, d'apparence simple, présentait toutefois quelques difficultés qui se sont retrouvées dans les copies. Si *feet* a été jugé plus idiomatique que *steps* pour la traduction officielle, l'ensemble du début de la phrase, avec son cortège de *steps* montrait que celle-ci avait été comprise. Cela n'était pas le cas pour l'expression « chez Mac Sorley » qui a souvent été incomprise, donnant lieu à des traductions comme **to Mac Sorley ; *at Mac Sorley*. « Un pub éloigné », pourtant bien compris, a aussi été parfois source de constructions difficilement acceptables : **a far pub ; a further pub ; *an astray pub ; an isolated pub*. Le jury a accepté *a distant pub*. Quelques *bar* ont montré une défaillance culturelle. Le corrigé proposé fait ressortir le lien logique, « *but* », qui relie les deux syntagmes, pour éviter l'apposition, plus fréquente en français, mais les candidats qui n'ont pas fait cette démarche n'ont pas subi de pénalisation forte. La fin de la phrase s'est avérée être un lieu propice au calque, avec son lot de *appreciated* et *violent*. A contrario, le jury a été très satisfait de noter que de nombreux candidats ont su éviter l'écueil du calque « ambiance » (*ambiance*).

Tandis qu'il errait dans Manhattan, des bribes de phrases énigmatiques, prononcées quelques heures plus tôt par un de ses patients, lui revenaient en mémoire.

Cette phrase proposait un défi intéressant que les meilleurs candidats ont su relever. Il fallait en effet voir qu'une forme verbale simple (*recall* ou *recollect*) permettait de rendre le syntagme « lui revenaient en mémoire » et placer ensuite correctement cette forme. La traduction officielle privilégiait *as*, mais *while* était tout à fait possible. Par contre, pour la principale comme pour la subordonnée, seul le prétérit a été accepté. « Bribes », « phrases » et « prononcées » ont eu leur lot de calques, mais ils ont également permis aux bons candidats de montrer qu'ils avaient acquis de bons réflexes de traduction.

Des images le hantaient. Des rêves faits par d'autres mais qui semblaient mystérieusement décalqués de ses propres rêves.

Ces deux phrases de clôture se conçoivent comme un bloc sémantique. Péju adopte ici un style télégraphique qui évacue progressivement le personnage comme sujet de l'action. Le lien entre les deux phrases présentait donc d'emblée un problème de ponctuation. La rupture de construction proposée par le texte français était plus difficile à maintenir en anglais car il produisait soit un « comma splice » (faute lourde en anglais) soit un fragment grammatical dans la phrase suivante. Le jury a donc préféré créer un lien logique par l'emploi des deux-points, tout en acceptant le tiret, qui pouvait ici avoir la même valeur. Certains candidats ont perçu la difficulté de calquer la structure des phrases. Toutefois, l'ajout de *there were* pour commencer la deuxième phrase témoignait d'un manque de compréhension de texte qui a été sanctionné. Autre problème de taille que présente la phrase : l'aspect verbal. En anglais l'emploi du passif s'imposait. Le calque de la structure française était donc pénalisé, tout comme l'emploi erroné de la forme continue (*were haunting*). Un autre problème grammatical récurrent a été très présent dans cette phrase : la quantification (*some*) ou le calque de l'article défini (*THE images*). Au niveau lexical, peu d'éléments sont à relever. Toutefois, un grand nombre de candidats ont traduit « images » par *pictures*. Dans la deuxième partie de la phrase, le gallicisme **dreams MADE by others* a été sévèrement sanctionné. Pour ceux et celles qui se sont rappelés la phrase de Martin Luther King *I HAVE a dream*, se posait le problème conjugué du temps et du mode du verbe. Certains candidats qui n'ont pas su employer le passif ont procédé à une réécriture (*dreams that others had had*), qui dans de nombreux cas les a amenés à produire un contresens en utilisant le prétérit simple (*dreams that others had*). De même, quelques mauvais choix de préposition ont mené à des contresens : *dreams of others*.

Les autres problèmes lexicaux concernaient le mot « décalquer », qui était difficile à interpréter dans ce contexte car il avait une valeur métaphorique. Certains candidats ont perçu cet aspect et ont cherché à le traduire plus librement, ce qui a donné des résultats pas toujours satisfaisants (*traced, drawn, sketched, mimicked, inspired, etc.*) et a conduit à des erreurs de préposition (par exemple **mimicked on*). De même, *copied* a donné lieu à de multiples problèmes de préposition (*from, of*). La séquence des événements favorisait la traduction de « décalqués » par la forme passive du présent

perfect *to have been copied*. Cette conjugaison, difficile, a posé de problème à de nombreux candidats, qui ont traduit par *to be copied*. La forme plus simple de *mysteriously copied*, qui permettait d'éviter cette difficulté de conjugaison, a été légèrement pénalisée.

Enfin, il convient d'évoquer le calque de structure très fréquent, *from his own DREAMS*. Dans cette phrase, la répétition de « rêves » s'interprète comme une contrainte de la syntaxe française plutôt qu'un effet de style. L'ellipse de « rêves » permettait donc aux meilleurs candidats de proposer une formulation idiomatique, *from his own*, conforme à l'économie de la syntaxe anglaise.