

ANGLAIS

ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Commentaire d'un texte et traduction totale ou partielle.

Arundhati Roy, *The God of Small Things*, 1997

Présentation générale

Le texte proposé cette année était un extrait de l'unique roman d'Arundhati Roy, *The God of Small Things*, publié en 1997, qui obtint le Booker Prize la même année. Arundhati Roy appartient à la riche communauté des écrivains indiens qui ont choisi l'anglais comme langue d'expression et son roman occupe une place prépondérante dans la littérature postcoloniale. C'est une romancière architecte qui a souvent déclaré avoir composé son roman comme un architecte qui dessinerait les plans d'un édifice. Elle s'est depuis distinguée par des prises de position politiques dans ses déclarations, notamment contre la mondialisation ou les interventions américaines en Afghanistan puis en Irak après les attentats du 11 septembre, et dans ses essais, parmi lesquels « The End of Imagination », où elle dénonce les essais nucléaires en Inde et au Pakistan, ou encore « The Greater Common Good » contre le projet d'aménagement de barrages dans la vallée de Narmada. Son roman a fait l'objet de comparaison avec l'écriture de Salman Rushdie et a été également abordé par le prisme de la notion de « writing back », qui désigne la réécriture des textes canoniques anglais dans le contexte de la décolonisation.

Dans le passage proposé aux candidats, le lecteur découvre la rencontre en Angleterre entre deux personnages, Margaret Kochamma et Chacko. Dans une première partie, la focalisation interne montre les sentiments de Margaret Kochamma, puis ceux de Chacko dans une deuxième partie. Le texte explore la nature du sentiment amoureux entre un Indien marxiste et une Anglaise rangée. Il ne s'agit pas de l'incipit du roman, contrairement à ce qu'ont compris de nombreux candidats (« the joint memory of their Laugh » semblait renvoyer à un récit antérieur), mais la connaissance préalable de l'ensemble du roman n'était absolument pas nécessaire à la bonne compréhension de l'extrait proposé. Dans *The God of Small Things*, les personnages sont emportés par l'histoire du Kerala et de leur famille. Un phénomène d'anamnèse se met en place dans un récit où s'entremêlent l'histoire intime et la grande Histoire du pays. La structure non linéaire du roman, avec un temps cyclique qui avance par bonds successifs, par le biais d'analepses, de prolepses mais aussi d'ellipses mettant en scène des personnages déracinés à travers une juxtaposition de séquences temporelles, est déjà présente dans cet extrait, ce que de nombreux candidats ont pertinemment souligné.

Problématique

Le texte d'Arundhati Roy met en avant les thèmes de la rencontre amoureuse, de la passion, de l'identité, de l'autorité, mais surtout de la transgression, du silence et de la voix. Le passage se termine par l'annonce du mariage de Chacko et de Margaret Kochamma, encadrée par des images de conflits familiaux à Ayemenem (l.63-64) et en Angleterre (l. 69). Le romantisme de l'extrait cède donc rapidement la place à une stratégie narrative complexe et à une riche intertextualité qui combine des références orientales telles les *Mille et une Nuits* et les classiques occidentaux comme Shakespeare. Le concept d'orientalisme développé par Edward Said pouvait servir de point d'ancrage, ainsi que celui d'hybridité avancé par Homi Bhabha dans son ouvrage *The Location of Culture*. Les meilleurs candidats ont pu analyser en profondeur la diversité de ces voix, dans leur dimension narratologique, politique et enfin poétique.

Axes d'analyses

Le texte de Roy ne donnait pas lieu à une seule clé d'interprétation. Certains candidats ont été surpris par la simplicité apparente du texte et y ont vu une célébration de la passion amoureuse, sans noter aucune ambiguïté, ou à l'inverse une condamnation des mariages mixtes. L'absence de remarques formelles pouvait conduire à ce genre de lecture simpliste. À l'inverse, une attention aux moindres détails du texte permettait une lecture dynamique et minutieuse qui révélait au contraire toute la richesse de cet extrait. Celui-ci pouvait être abordé par le biais des axes suivants :

- amour, passion, sensualité ; le discours amoureux (Barthes) ; la cristallisation amoureuse de Stendhal ;
- images de l'autre ; miroirs brisés ; construction identitaire, émancipation ;
- la dimension postcoloniale du texte ; l'exotisme des *Mille et Une Nuits* ; magie et enchantement ; l'orientalisme d'Edward Said, Orient rêvé, Orient fantasmé ; le réalisme magique (*Midnight's Children*, Salman Rushdie) ; l'entre-deux, l'hybridité, Homi Bhabha, le concept de 'unhomeliness' ;
- polyphonie et poétique de l'exil ; intertextualité, conte et récit romanesque ; transgressions ; la langue anglaise orientalisée ; les silences ; instabilité narrative. .

La **dimension postcoloniale** du texte n'a pas échappé à maints candidats qui ont pu s'aider de leurs lectures de Salman Rushdie et de son roman phare, *Midnight's Children*, ou encore de celle d'Amitav Ghosh, de Vikram Seth ou de V.S. Naipaul au cours de leur formation en classes préparatoires pour présenter des interprétations stimulantes de ce passage. Plusieurs remarques sur ce point : d'excellentes copies ont noté la fragmentation du récit, les images de déplacement, de décentrement, le discours de domination, la question de la résistance, l'intertextualité, sans mentionner une seule fois la notion de littérature postcoloniale qu'ils semblaient en fait découvrir, ou sans citer aucun écrit théorique (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak ou Frantz Fanon). Si l'on regrette que le postcolonialisme – si important dans la littérature contemporaine de langue anglaise – ne soit pas connu d'une grande majorité de candidats, il était tout à fait possible de proposer un excellent commentaire du texte de Roy sans aborder explicitement cette thématique. Dans une bonne partie des meilleures copies, les candidats ont réussi à cerner les enjeux complexes et subtils de l'écriture postcoloniale alors même qu'ils ne semblaient pas disposer de références théoriques bien précises. À l'inverse, d'autres candidats se sont contentés de replacer le texte de Roy dans une tradition postcoloniale au prétexte que son auteur et que certains des personnages étaient indiens, ou ont noté l'orientalisme du texte en mentionnant certaines images exotiques comme celle du prince ou de la grenouille, sans parvenir à exploiter davantage leurs connaissances ou leurs lectures pour problématiser leur lecture du texte.

Méthodologie du commentaire

Le jury renvoie les candidats qui semblent dépourvus face à cet exercice aux rapports des années précédentes.

Le commentaire doit présenter une lecture problématisée : cela signifie que l'on ne peut se contenter de repérages thématiques des champs sémantiques, d'analyses narratologiques plaquées (focalisation interne /externe) qui ne mènent à rien, ou d'une lecture descriptive sur l'opposition entre les deux familles ou sur la « magie de l'amour ». Si un plan en deux parties est tout à fait acceptable, il faut se méfier des plans binaires : les commentaires organisés sur le modèle 1) *L'amour selon Margaret*; 2) *L'amour selon Chacko* ; ou bien, 1) *Opposition Orient/Occident*; 2) *L'Amour triomphant des obstacles*, ne menaient bien souvent qu'à des remarques générales et à une paraphrase élaborée. Il faut éviter le commentaire psychologisant (*l'amour comme révélateur de l'identité* ; *l'amour comme forme d'émancipation* ; *l'opposition des parents à la diversité* ; *l'insouciance de la jeunesse*), comme les lectures morales (*la passion ne dure pas* ; *les mariages mixtes sont voués à l'échec*). Les copies qui ne présentent aucune analyse du style, aucune question sur le genre ou sur les jeux narratifs, et dont la dimension littéraire ou esthétique est totalement évacuée, sont vouées à l'échec ; pour autant, un catalogue de remarques formelles non appuyé sur une problématique ferme ne saurait constituer un commentaire satisfaisant. Ainsi, le relevé des images qui participent du conte (*Porcupine, frog, genie*) ou le simple constat d'un trait stylistique (« *There are many interruptions...* ») n'apportent rien à la compréhension du texte s'ils ne sont pas reliés à la problématique.

La problématique ne doit pas être trop générale (*We will see how the novel opens onto a wider interrogation about the world we live in*) et doit être formulée dans une langue compréhensible : on évitera les formules alambiquées (**therefore I will examine how the narrative of a modern love story manages to debunk the contrasted behaviour of today's society to highlight its weaknesses and reveal what may be hidden under appearances*) ou absconses (**I will explore how the author leads his [sic] characters to an epiphany in modernity*).

Face aux difficultés que rencontrent les candidats à formuler leur problématique, tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme, on reprendra ci-dessous quelques exemples de problématique réussie :

The overall impression of a "baroque" life, highlighted by the description of Chacko's room, is mirrored by this unusual, mismatched couple – a fascinating and somehow lunatic scholar and a devoted and plain waitress – whose reasons for loving each other are as distorted and strange as Chacko's way of life. How is this text – mirroring the odd couple formed by Margaret K. and Chacko – tinged with a baroque and hybrid form of writing?

Torn between realism and fantastic images, between union and dislocation, the passage offers a reflection on two different worlds that are opposed, England and India. To what extent does the text encapsulate a series of tensions leading to a final union? How does this scene subvert the traditional love romance?

Set in a post-colonial world, Roy's depiction of Margaret and Chacko's relationship brings to the fore the question of identity: how does this unusual relationship reveal a desperate quest for identity and a search for the self?

Les meilleures copies ont su articuler plusieurs niveaux de lecture, organisés autour d'une problématique bien formulée et d'un plan dynamique ; les références contextuelles n'étaient pas plaquées, les micro-lectures étaient pertinentes et astucieuses. Dans ces copies, la charge poétique des métaphores a été relevée (*books cascading down, a rocking chair was murdered in the moonlight*) et reliée au réalisme magique, tandis que l'oralité du texte, l'écriture poétique, la matérialité du texte ont été analysées (rythme, ponctuation, syntaxe, sonorités) et reliées à la question de la colonisation.

Sur le plan de la **langue**, le jury a noté d'excellentes copies écrites dans une langue riche et fluide. Des erreurs persistent néanmoins dans une majorité de commentaires ; nous encourageons donc les candidats à les corriger durant l'année :

- il faut veiller à s'exprimer dans une langue universitaire qui évite toute forme de familiarité : le commentaire n'est pas un exercice de présentation orale, l'on évitera donc les formules du type, *First of all let's talk about...*, ou un registre relâché, *Chacko is a *guy; *love stuff*.

- sur le plan lexical, les candidats doivent revoir le vocabulaire de l'analyse littéraire, et par ailleurs éviter les erreurs récurrentes suivantes : **Strengthness ; *portrayal (# portrait); *attractiveness (# attraction); the *rework of themes; the *Orient; *evocate ; *concentrate; *to considerate; *intimity; a *boy (pour parler de Chacko); *a topoi; *metaphora; *a fairy tail ; *exotism ; *erotism ; *a debunkal; *writting*.

- sur le plan grammatical, les candidats doivent revoir l'utilisation du style indirect libre (voir le rapport précédent), la distinction entre *which / who / whose* ; l'utilisation des articles (**the Arhundati Roy novel; *the both characters*) ; l'utilisation des majuscules sur les noms et adjectifs de nationalité (*English, India*) ; les accords ; les « s » à la troisième personne ; les participes passés, pour ne citer que quelques exemples.

Concernant la présentation, on rappelle que les titres d'ouvrages doivent être soulignés, et l'on encourage les candidats à soigner la présentation en proposant une copie aérée, où les parties et les transitions apparaissent distinctement.

Exemples de micro-analyses

Les exemples ci-dessous ne constituent en aucun cas un plan type mais se proposent d'aider les candidats à mieux comprendre cette articulation entre la problématique générale et les micro-analyses.

Un amour exotique / The Anatomy of Love

L'élément le plus frappant est la part de magie et d'enchantement qui s'exprime dans la rencontre amoureuse entre Chacko et Margaret Kochamma. Les clichés du prince oriental qui enlève sa princesse bien aimée (« he began to smuggle her into his room », l. 10) sont confirmés par les comparaisons utilisées : « like a helpless exiled prince » (l. 11), « like a blithe genie released from her lamp » (l. 31). La voix narrative rejoint celle d'un conte, et le texte devient un territoire de métamorphose. L'utilisation des majuscules (« the joint memory of their Laugh ») ainsi que l'expression « Rumpled Porcupine » (l. 5) pour désigner Chacko rendent compte d'un univers de tous les possibles. Le discours amoureux est associé à ces images orientales. La troublante expérience de l'amour, de l'embarras et du tâtonnement, analysée par Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* ou encore dans l'étape de la cristallisation développée par Stendhal, est présentée à travers le prisme d'un désir d'Orient – on peut noter la rupture entre l'esthétisation de la figure de Margaret (l.45) et le brusque retour au quotidien avec son expression « Oops I mut be off » (l. 46) dans la scène où elle enfourche son vélo pour aller travailler. Les noms propres évoquent également l'exotisme (Chacko, Pappachi, Mammachi). Mais l'on remarque le nom double de Margaret Kochamma qui matérialise déjà une cristallisation amoureuse entre l'Orient et l'Occident. Du premier regard (l. 3) à la fascination intellectuelle (l. 23), de la passion des corps (l. 19) à la querelle amoureuse (l. 60), voire à la haine (l. 63), le texte explore la gamme de tous les émois des amants, proposant une anatomie de l'amour, ce que vient souligner la comparaison : « it lay before them like an opened frog on a dissecting table » (l. 39). Métaphore de la stratégie narrative de Roy, qui se livre ici à une dissection du sentiment amoureux, cette image fait également entrevoir une histoire d'amour vouée à l'échec entre Margaret et Chacko.

Les candidats ont souvent anticipé la fin tragique de l'union de Margaret et Chacko à travers l'allusion à la violence conjugale des parents de Chacko : la métonymie du fauteuil « a rocking chair murdered in the moonlight » fait figure de déplacement et annonce la réitération du cycle de la violence. La scène devient une représentation silencieuse ou pantomime d'un meurtre, dans le cadre romantique ou gothique du clair de lune revisité. L'amour entre les deux amants n'est jamais une fusion spirituelle mais un sentiment ambivalent, comme le suggèrent l'accumulation des négations (l. 50-52 «for not being ... he adored her for not adoring him ») ainsi que l'objet narcissique de l'amour de Chacko (« he was deeply in love with his love for Margaret », l. 58) ; même la description d'Ayemenem (« The fish too few », l. 55) semble à contre-courant car elle fait entendre l'expression familière et désinvolte qui fait suite à une rupture romantique, « there are plenty of other fish in the sea ». Lorsque Chacko exprime son désir de retrouver Margaret (l. 67), elle n'est pas nommée et n'est plus qu'une statue : « the long-backed white girl who waited for him ».

La sensualité s'ajoute à ce tableau évoquant un Orient mystérieux et séduisant qui rappelle l'imaginaire des *Mille et Une Nuits*. Chacko l'Indien représente pour Margaret Kochamma l'Anglaise une expérience physique (« with the quiet gasp of a warm body entering a chilly sea », l. 16, « with a passion that took her breath away », l. 20). Chacko remplit les critères exotiques, ceux d'un Orient rêvé et fantasmé par une Occidentale, où surgissent les mystères de l'attraction charnelle. Les réflexions d'Edward Saïd sur la représentation de

l'expérience orientale en Occident peuvent servir aux candidats dans l'étude du texte. L'étrangeté (« extravagant », l. 27) est associée au mystère (« his invisible companion », l.1) et à la sensualité : le désir se nourrit de l'absence et de la distance (« her back swivelled away from him » ; « 'Oops, I must be off' », l. 46). La relation qui s'établit entre Margaret et Chacko se nourrit de regards (« secret smiles », l. 4), d'exclamations (« their Laugh », l. 4, « her occasional outbursts of exasperation », l. 48) tandis que la communication linguistique est réservée à l'expression politique (« he spoke of the world », l. 23) ou à une verbalisation solipsiste (« Oops, I must be off », l. 46) sans que les amants échangent un vrai dialogue. L'Orient est ici orientalisé à travers des images construites qui rappellent d'autres clichés : les esclaves, les harems, les voiles et les danseuses. Les images du désordre et de l'excès, allant jusqu'à la violence, s'intègrent dans ce tableau oriental : « clothes and books would cascade down » (l. 14), « he stopped Pappachi from hitting Mammachi with the brass vase » (l. 69). On note une esthétisation du quotidien de Chacko vue à travers le prisme européen et ses codes orientalistes : « baroque bedlam » associe une catégorie esthétique européenne au spectre de la folie et du chaos que représente l'orient.

Mais Arundhati Roy est l'héritière de Salman Rushdie et du réalisme magique, univers esthétique qui place le merveilleux au cœur de sa narration. La vie de Chacko est décrite comme baroque (« this truly baroque bedlam » (l. 16)), le liant précisément à la sensibilité et à la liberté de ce mouvement - le mot baroque, issu du portugais « barroco » signifiant « des perles de formes irrégulières ». Ce terme de joaillerie renvoie à une dégénérescence et à une instabilité qui caractérisent la narration. Cette irrégularité narrative se traduit par des effets de rythmes changeants : effets de liste (« Books, empty wine bottles, dirty underwear and cigarette butts » l. 12-13), mais aussi des propositions paratactiques qui viennent rompre la fluidité du texte : « —who forgot the candles, who broke the wine glasses, who lost the ring. Who made love to her with a passion that took her breath away » (l. 18-20). *The God of Small Things* s'inscrit ainsi dans cette tradition postmoderne qui utilise l'hétérogénéité, le discontinu et la polyphonie comme tissu narratif.

Images de l'autre / Self and Other

L'extrait se concentre sur une rencontre amoureuse, romantique et intense, où naît le désir de l'autre. Les images du désir sont celles de miroirs brisés qui reflètent des fragments identitaires. Comme dans tout miroir, l'Autre est tout d'abord une image inversée : « tiny ordered life » (l. 15) s'oppose à « baroque bedlam » (l. 16), « warm » à « chilly » (l. 16). Cet amour est dominé par la négation : « Margaret Kochamma didn't cling to him » (l. 38), « she was uncertain » (l. 38), « he never knew » (l. 38), « not wanting to look after him » (l. 55), « not offering to tidy his room » (l. 51), « not being his cloying mother » (l. 55). La relation amoureuse tend un miroir aux amants qui y trouvent leur propre reflet. La voix narrative s'interpose à la fin de la première partie pour expliquer ce phénomène psychologique : en s'abandonnant au désir de l'autre, Margaret s'affirme, même timidement, comme sujet (« a tentative, timorous acceptance of herself », l. 33) ; de la même façon, Chacko trouve en Margaret « his first real companion » (l. 35), comme une matérialisation du compagnon invisible, du double imaginaire qui l'avait toujours accompagné (l.2).

L'étranger et l'amour se confondent dans une confrontation entre l'Inde et l'Angleterre, entre Orient et Occident, provoquant un trouble dans le discours et rendant le familier inquiétant. Le concept freudien d'« Unheimlichkeit » est présent dans le passage à travers une ambivalence de l'énonciation.

En effet, la passion amoureuse est décrite comme une force mais aussi un éclatement. Le sujet est fragmenté et déraciné - critères mêmes du sujet postmoderne. La perspective de la narration s'opère à partir de cette fragmentation. Certains candidats ont fait appel à leur connaissance des œuvres critiques postcoloniales, notamment celle de Homi Bhabha qui a amplement réfléchi sur ces disjonctions créatrices après les secousses post-impériales. Ce sont les brèches narratives, les failles et les silences que produisent les errances du sujet qui déterminent les nouvelles identités. La chute des certitudes, les déplacements, les exils expliquent ce nouvel état qu'il nomme « unhomeliness » et qui caractérise la condition extra-territoriale et la culture hybride dominante. Cette tension s'exprime dans l'utilisation du rythme ternaire qui vient régulièrement briser le rythme du texte : « who forgot the candles, who broke the wine glasses, who lost the ring » (l. 18-19), « somewhat uninteresting, thick-waisted, thick-ankled girl » (l. 20-21), « she (...) discussed their jobs, their friends or their weekends » (l. 25). La période ternaire classique est détournée dans la mesure où elle est à chaque fois déséquilibrée, soit par un quatrième élément (« who made love to her »), soit par une répétition (« thick » répété deux fois) qui fait entendre un rythme binaire au sein de la structure ternaire. Le discours bégaye par le biais d'anaphores (« He loved the way », l. 40 et l. 42) et se laisse emporter dans une vague de négations internes (« He grew to depend on Margaret Kochamma for not depending on him. He adored her for not adoring him », l. 56-7).

Les fêlures de l'identité sont ici au cœur de la représentation de l'autre. Ce sont ces failles et ces absences qui créent un espace entre-deux dans lequel les personnages se meuvent. *The God of Small Things* choisit également la perspective des interstices pour créer une poétique de l'exil.

Transgression et Inversion / Writing Back to the Canon

D'emblée, le texte semble parsemé de clichés orientaux. Pourtant, ce passage propose précisément une relecture de l'orientalisme. Ce courant a puisé dans l'univers des *Mille et Une Nuits* tel portrait de femmes lascives dans un bain ou telle scène d'intérieur où s'entremêlent des corps de femmes. Objets de désirs, ces femmes nues sont généralement entourées d'objets orientaux : tapis aux couleurs grenat, coupes de cuivre, samovar, et surtout bijoux abondants, mettant en valeur une mystérieuse volupté. Parmi les œuvres célèbres, *L'Odalisque* d'Ingres (1814), au long corps nacré et disproportionné, dans un mouvement de torsion, regarde le spectateur, ou encore *Les Femmes d'Alger* de Delacroix (1834), parées de bijoux dont les corps voluptueux sont des appels au désir, témoignent d'un courant qui trouva une inspiration non seulement dans une lumière orientale, mais qui projeta aussi les fantasmes occidentaux sur une zone géographique vaste et non délimitée désignée comme l'Orient. L'un montre une femme seule qui occupe tout l'espace du désir, l'autre plusieurs, qui laissent à l'observateur occidental la possibilité de devenir un voyeur dans un harem, lieu suprême de fantasmes.

Arundhati Roy utilise ces références pour, très vite, les subvertir. Elle inverse les rôles entre le regard occidental et l'objet oriental, entre le colon anglais et le colonisé indien. En effet, Margaret Kochamma, la future épouse anglaise de Chacko l'Indien, est présentée comme un objet oriental rappelant l'Odalisque d'Ingres: « she would sit up naked in his bed, her long white back swivelled away from him » (l. 40-41), « the bng-backed white girl » (l. 62). Cette objectivation est redoublée par l'emploi du nom « Kochamma » qui accompagne toujours le prénom de Margaret : s'il s'agit en fait d'un titre honorifique, il fait entendre ici le nom d'une femme mariée à qui l'on reconnaîtrait cette seule identité. La représentante anglaise n'est pas celle qui impose son autorité ; au contraire, elle a une identité mal assurée (« a somewhat uninteresting, thick-waisted, thick-ankled girl », l. 20-21), encore soulignée par un équilibre instable : « she wobbled to work every morning on her bicycle » (l. 42). Elle est imprévisible et irascible : « her occasional outbursts of exasperation » (l. 43). Elle est serveuse (l.3) alors que Chacko est un intellectuel qui occupe la place de l'élite britannique : « he was a Rhodes Scholar from India (...) he read Classics. And rowed for Balliol » (l.6-7). Il a également une démarche scientifique face à la vie : « a man who spoke of the world » (l. 23), « « as though it [the world] lay before them like an opened frog on a dissecting table, begging to be examined » (l. 28-9). L'ensemble des représentations de l'Orient mises en évidence par Said, la sensualité, l'irrationalité, l'imaginaire, s'appliquent désormais à la jeune serveuse anglaise.

L'histoire de Schéhérazade est inversée. Dans les contes des *Mille et Une Nuits*, la belle Schéhérazade doit sauver sa vie en racontant tous les soirs au roi Shahriar un récit assez haletant pour qu'il diffère sa mise à mort. Or dans le texte, c'est Chacko qui possède le pouvoir du verbe et qui raconte le monde à une Margaret Kochamma médusée : « she had never before met a man who spoke of the world – of what it was, and how it came to be, or what he thought would become of it » (l. 23-24), « he made her feel as though the world belonged to them » (l. 28). Enfin, c'est Chacko l'Indien qui permet à l'Anglaise Margaret Kochamma de se libérer et de faire un premier pas vers l'indépendance. Une voix narrative omnisciente vient clore une focalisation interne et faire un rappel au lecteur : « She was perhaps too young to realize that what she assumed was her love for Chacko was actually a tentative, timorous acceptance of herself » (l. 31-33).

The God of Small Things est une réinvention de l'orientalisme qui passe par une relecture des canons de la littérature britannique. Chacko et Margaret Kochamma sont Romeo et Juliet revisités. « The star-crossed lovers » passent ici par l'Inde et l'Angleterre et dévoilent de nouvelles fractures et de nouvelles richesses. Comme dans la pièce de Shakespeare, les familles sont un obstacle à leur amour : le parallélisme des deux dernières phrases, « Margaret Kochamma and Chacko were married. Without her family's consent. Without his family's knowledge » (l. 63-5), fait écho au prologue de *Romeo and Juliet*: « Two households, both alike in dignity / In fair Verona, where we lay our scene, / From ancient grudge break to new mutiny ».

Si les amours contrariées de Margaret et Chacko ne peuvent manquer d'évoquer Romeo et Juliet, l'ironie narrative mène le lecteur vers un nouveau *Conte d'hiver* : le passage réutilise les codes du conte et se déroule en hiver, « the winter after he came down from Balliol... » (l. 68). Ce conte d'hiver n'est plus situé comme la pièce de Shakespeare entre la Sicile et la Bohême, mais entre le Kerala et l'Angleterre, plus précisément entre Ayemenem et Oxford, et le thème central de la jalousie de la pièce est annoncé par la dispute violente entre Mammachi et Pappachi (l. 60, 63). On notera la métaphore du meurtre (« murdered », l.64), qui rappelle le faux « meurtre » d'Hermione par son mari Leonte. Enfin, ce passage peut également se lire comme une *Tempête* inversée où Chacko représente Prospero, prince en exil sur une île qui puise son pouvoir dans ses livres : la chute des livres de Chacko, qui tombent en cascade (l.14), préfiguration possible de ses mauvais résultats à ses examens (l. 68), rappelle la renonciation de Prospero à son art, « And deeper than did ever plummet sound / I'll drown my book » (V.1), tandis que Margaret Kochamma, figure au physique incertain mais profondément éprise de liberté, fait office de Caliban. Dominants et dominés échangent ainsi leur rôle, puisque un jeune homme indien remplace le vieil homme blanc dans le rôle du prince déchu.

On peut d'ailleurs lire la cascade de livres qui peut infliger de vrais dégâts comme une allusion politique à la violence de la colonisation : violence de l'acculturation imposée par l'éducation et par les livres; violence des

guerres de décolonisation quand les colonisés s'affranchissent et utilisent la langue de l'autre, des colons, pour la subvertir, comme le fait Caliban : « You taught me language, and my profit on it/ Is I know how to curse ! » (*The Tempest*, l.2).

L'inversion des codes, le mélange des genres orientaux et occidentaux donnent naissance à des transgressions stylistiques au rythme régulièrement bousculé, saccadé, brisé : « The river too small. The fish too few » (l. 50-51) ; « without her family's consent. Without his family's knowledge » (l. 64-5) ; « Not bad-looking. Not special » (l. 21). La langue anglaise est bousculée dans sa grammaire et dans son rythme, un palimpseste jaillit, fait de couches de silences. Après la banalité de la première phrase, « Chacko began to visit the café quite often », le texte bascule (rappelant l'image des livres, « the books cascading down from the shelves ») dans un monde empreint de poésie. La typographie souligne ce basculement : après la première phrase, sans retrait, tous les paragraphes, très courts, présentent un retrait. La forme romanesque est subvertie, sur le plan de l'intrigue (la première phrase annonce le thème de la rencontre amoureuse, mais le mariage est annoncé dès la ligne 8, bousculant la trame narrative qui repose normalement sur un patient cheminement qui mène du début à la fin), et sur le plan de la forme quand la syntaxe et les sonorités prennent une tournure poétique. Les paragraphes courts prennent la forme de strophes, les phrases courtes, segments de phrase font entendre des vers, les anaphores, allitérations et échos sonores (« **R**hodes scholar, ...read classics, ...rowed for Bailliol », « **baroque bedlam** », « **a tentative, timorous acceptance** », « **murdered in the moonlight** ») s'invitent dans le texte : ce n'est plus seulement un phénomène de *chutnification* (procédé défini par Salman Rushdie qui consiste à intégrer sons et mots venus d'Inde dans la grammaire anglaise), mais un jeu rythmique et linguistique qui crée une nouvelle poétique.

Traduction d'une partie du texte

Traduction proposée

Quelques mois après le début de leur relation, il commença à la faire entrer en douce dans ses quartiers où il vivait tel un misérable prince en exil. Malgré les efforts redoublés du personnel de sa résidence et ceux de sa femme de ménage, son logement était d'une saleté repoussante. Des livres, des bouteilles de vin vides, des sous-vêtements sales et des mégots de cigarette jonchaient le sol. Ouvrir les placards était dangereux car des vêtements et des livres menaçaient de tomber en cascade et certains de ses livres étaient suffisamment lourds pour infliger une blessure sérieuse à quelqu'un. La petite vie bien ordonnée de Margaret Kochamma s'abandonnait toute entière à ce chaos des plus baroques, avec le sursaut silencieux qui saisit un corps chaud qui entre dans une mer froide.

Elle découvrit que sous ses airs de Porc-Épic Tout Froissé, un marxiste torturé était aux prises avec un improbable et incorrigible romantique – qui oubliait les bougies, cassait les verres à vin, égarait la bague. Qui lui faisait l'amour avec une ardeur à lui couper le souffle. Elle avait toujours pensé qu'elle n'était qu'une fille plutôt insignifiante, une fille à la taille épaisse, aux chevilles épaisses. Pas moche, mais quelconque. Quand elle était avec Chacko en revanche, les anciennes limites étaient repoussées. Les horizons s'ouvraient à elle. Jamais auparavant elle n'avait rencontré d'homme qui parlait du monde – de son état actuel, de son origine, et de ce qu'il imaginait être son avenir – dans les termes dans lesquels les autres hommes qu'elle connaissait discutaient de leur travail, de leurs amis, ou de leurs fins de semaine à la mer.

Être avec Chacko, c'était pour Margaret Kochamma avoir le sentiment que son âme s'était échappée des étroites frontières de son île natale, pour s'aventurer dans les terres extravagantes et infinies de son pays. Avec lui, elle avait le sentiment que le monde leur appartenait – comme s'il était déployé devant leurs yeux, telle une grenouille entaillée sur la table de dissection qui n'attendrait plus que d'être examinée.

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

Remarques du jury

Sans réelle difficulté lexicale, mis à part peut-être *scout* et *bedlam*, le texte proposait des difficultés classiques qui ont permis de distinguer les candidats qui travaillent avec méthode de ceux qui improvisent et se retrouvent désarmés face aux constructions complexes. Il fallait veiller en particulier à la traduction des prépositions et des verbes à particules (« *smuggle her into* » ; « *cascade down* » ; « *pushed back* » ; « *escaped into* »), aux subordonnées de temps (« *after they began to go out* »), aux subordonnées comparatives (« *as though* »), à l'expression de la causation (« *he made her feel* » ; « *to inflict damage* »). Le système aspecto-temporel du passage à traduire demandait aux candidats de distinguer les prétérits à valeur itérative de ceux qui désignent des actions ponctuelles, qui alternaient tout au long du texte. Les images (« *with the quiet gasp of a warm body entering a chilly sea* » ; « *like an opened frog on a dissecting table* ») devaient être bien comprises et visualisées pour en proposer une traduction satisfaisante et elles demandaient une attention toute particulière à la syntaxe pour éviter les ruptures de construction. Il fallait être très vigilant au rythme du texte avec ses pauses et ses accélérations: les réagencements syntaxiques doivent toujours être justifiés; dans de nombreux cas, ils ne l'étaient pas et venaient au contraire normaliser, et donc effacer le rythme poétique qui se met en place dès cette première partie du texte. Le jury réitère ses remarques sur la ponctuation, qui est souvent utilisée avec la plus grande indifférence – rappelons que la ponctuation structure la phrase et que des oublis menacent la cohérence de la phrase et sont donc pénalisés comme tel.

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.

Analyse des segments

1) **A few months after they began to go out together,**

Le début du texte, au sens quasiment transparent, a entraîné de nombreuses erreurs facilement évitables, majoritairement de conjugaison, d'accord et de syntaxe. Un bon tiers des copies n'ont pas su employer l'indicatif avec APRÈS QUE, erreur de modalité à laquelle venait souvent s'ajouter l'accord incorrect du participe passé (« *qu'ils aient commencés »). Deux traductions possibles ici, marquant toutes deux une action ponctuelle et non durative : le passé simple et le passé antérieur (« après qu'ils commencèrent », « après qu'ils eurent commencé »).

Plus grave dans ce début de phrase, les fréquents calques syntaxiques (« *Quelques mois après ils sortirent ensemble ») qui témoignaient d'une mauvaise lecture du texte et d'un maniement douteux de la syntaxe française. L'oubli du verbe « commencer », pourtant nécessaire pour rendre l'aspect inchoatif de la phrase (et qui pouvait donner lieu à une transposition du type « quelques mois après leurs premiers rendez-vous ») a également été pénalisé.

Sur le plan lexical la formule « to go out together » (de nombreuses traductions acceptées : « sortir ensemble », « se fréquenter », « leur relation ») a entraîné de nombreux faux-sens et mal-dits (« *leurs premières sorties », « *leur histoire », « *leur mise en couple », « *le début de leur fréquentation »), comme la traduction de « A few » en tête de phrase (« * peu de mois après », « *2 ou trois mois après », « *au bout de quelques mois »).

Enfin on rappellera que l'ajout de guillemets en début de traduction, ne correspondant en rien à l'ouverture d'un dialogue, constitue une faute de ponctuation (et de méthode).

2) **he began to smuggle her into his rooms,**

La principale difficulté de ce segment était liée à la présence de la structure verbe + syntagme prépositionnel ("smuggle her into his rooms"), qui devait être traduite par un chassé-croisé : "il se mit à la faire entrer en cachette dans sa chambre d'étudiant". La mauvaise interprétation de la structure a donné lieu à des contresens (« *il commença à la suivre dans sa chambre », « *à la faire emménager chez lui »), et parfois à de véritables non-sens (« *il commença à l'égarer à l'intérieur des pièces », « *la faire transiter entre ses appartements »). On a pu noter également dans ce segment un certain nombre de faux-sens et de collocations douteuses (« *recevoir illégalement », « *inviter discrètement », « *introduire secrètement »). Nous rappelons aux étudiants qu'ils ont à leur disposition un dictionnaire unilingue et qu'ils auraient donc pu vérifier le sens du verbe « to smuggle » s'ils l'ignoraient. Il convient cependant de se servir du dictionnaire à bon escient en traduisant le sens du mot et non la définition donnée par le dictionnaire (« *faire entrer secrètement et illégalement »). Nous avons également relevé un certain nombre de calques de structure (« *ses chambres », « *ses pièces »), de faux-sens (« *appartement », « *studio »), voire de contre-sens (« *ses appartements »), qui ne prenaient pas en compte le contexte (chambre d'étudiant), ou de fautes de registre (« *il commença à la ramener dans sa piaule »). Enfin, la répétition de "commencer" dans les segments 1 et 2 a été sanctionnée comme une maladresse. S'il importe de conserver les répétitions liées à une intention stylistique de la part de l'auteur, en revanche, dans ce cas précis, la répétition de « begin » n'était pas marquante d'un point de vue stylistique et ne devait pas être conservée en français, où l'utilisation de deux structures distinctes était plus naturelle. En effet, la répétition de « commencer » créait un effet de lourdeur, non présent dans le texte d'origine pour un lecteur anglophone.

3) where he lived like a helpless, exiled prince.

Dans ce court segment, trop peu de candidats ont su identifier « helpless » comme un adjectif juxtaposé qualifiant « exiled prince » : l'adjectif fut souvent compris comme un substantif « *un misérable, un prince exilé ». Des erreurs grammaticales ont également été commises du fait de la coordination ou de la juxtaposition de mots appartenant à des catégories grammaticales distinctes, ainsi « *un prince misérable et en exil » ou « *que personne n'aide et exilé ». Enfin, le sens de « helpless » n'a pas toujours été élucidé et a ainsi donné lieu à un certain nombre de faux-sens « *déboussolé », « *en détresse », « *sans défense » ; voire de contresens « *désœuvré », « *livré à lui-même », « *incontrôlable », parfois dus à une lecture trop rapide du texte (« *sans espoir », où « helpless » était confondu avec « hopeless ».)

4) Despite the best efforts of his scout and cleaning lady, his room was always filthy.

La traduction littérale de « Despite the best efforts » conduisait à un calque de structure (« *Malgré les meilleurs / les plus grands efforts »). En français, on n'utiliserait pas de superlatif ici ; plusieurs collocations étaient possibles, comme « Malgré tous les efforts » ou « En dépit des efforts considérables ».

« Scout » posait une réelle difficulté lexicale. Rappelons tout d'abord qu'il ne faut surtout pas omettre un mot dont on ignore le sens, sous peine de se voir attribuer la pénalisation maximum sur ce mot ; il faut ensuite s'assurer que la traduction choisie (qu'elle soit correcte ou non) ait un sens – ce qui n'était pas le cas de « *la demoiselle propre en exploration » ou de « *l'éclaireur femme de ménage ». Le dictionnaire unilingue permettait d'élucider cette référence culturelle... à condition de lire l'entrée jusqu'au bout. La structure grammaticale devait être clairement analysée : les deux noms « scout » et « cleaning lady » sont déterminés par « his » tous les deux, mais il s'agit bien de deux personnes différentes et « scout » n'est pas un adjectif. Le registre importe également : dans le contexte de l'université d'Oxford, l'expression « agent d'entretien » n'est pas appropriée. Le dictionnaire unilingue permettait aussi de comprendre le déterminant possessif « his » : ce ne sont pas ses employés, mais ceux de son *college* à l'université d'Oxford. La meilleure traduction serait donc « le domestique du *college* / de son *college* » (ou, moins bien mais peu pénalisant, « le domestique »). « Filthy » renvoie à la saleté (« terriblement sale ») et non pas au désordre ; là-aussi, pour une question de registre, « *crasseux », « *dégoûtant » étaient à éviter.

5) Books, empty wine bottles, dirty underwear and cigarette butts littered the floor.

Bien que peu difficile, tant sur le plan syntaxique que sur le plan lexical, ce segment a donné lieu à des erreurs diverses, les plus fréquentes consistant en un oubli d'un des termes de la liste, ou en un choix de verbe inadéquat : « *encombraient », « *gisaient », « *tapisaient » étaient le résultat de collocations non idiomatiques, tandis que « *parsemaient le sol » donnaient lieu à une expression très mal dite ; « *parcouraient le sol » ou « *transformaient le sol en litière/décharge » constituaient quant à eux des non-sens. L'absence d'articles a été acceptée dans la liste. Le verbe « joncher » a été choisi par la plupart des candidats ; certains ont opté pour d'autres verbes pertinents, tels « traîner » ou « recouvrir ». Le renversement syntaxique était tout à fait possible, donnant la traduction suivante : « Le sol était jonché/couvert de livres ... ». Le singulier indéénombrable « underwear » n'a parfois pas été compris, et a donc été traduit par le faux-sens « *vêtement », là où « sous-vêtements » ou « caleçons » ont été acceptés. Le terme de « sous-vêtement » au singulier constituait une erreur grammaticale. La précision était de rigueur dans les choix des termes de la liste : « *cadavres » pour traduire « empty bottles » posait un problème de registre, tandis que « *usagés » pour qualifier « sous-vêtements » constituait un faux-sens. « Cigarette butts » pouvait être traduit simplement par « mégots » (et non « *mégôts »). Dans l'expression « mégots de cigarette », ce dernier mot a été accepté indifféremment au singulier ou au pluriel.

6) Cupboards were dangerous to open because clothes and books and shoes would cascade down

Ce segment comportait des difficultés de natures différentes. Tout d'abord, un problème d'adjectif a pénalisé certains candidats, qui n'ont pas correctement traduit l'article zéro. Alors qu'il fallait traduire par un article défini (« les placards »), sous-entendu « les placards de la chambre de Chacko », le jury a trouvé nombre d'articles indéfinis « *des placards ».

Le calque structurel, trop systématiquement utilisé par les candidats (« *les placards étaient dangereux à ouvrir ») était inacceptable : fallait penser à une formulation passive ou à une tournure impersonnelle (« Il était dangereux d'ouvrir les placards »). Pour ce qui est du lexique, « armoires » et « placards » ont été acceptés, par contre « *tiroirs », « *buffets » ou « *commodes » ne constituaient pas des propositions recevables, puisque objets et vêtements tombent de ces espaces de rangement nécessairement situés en hauteur. Dans l'expression « clothes and books and shoes », il ne fallait pas voir une polysyndète à retranscrire telle quelle en français. La répétition de la conjonction de coordination « and », est chose commune en anglais, beaucoup moins en français, sauf à vouloir retranscrire une forme d'insistance beaucoup plus forte qu'en anglais, ce qui n'était pas le cas ici. La répétition de « et » a donc été comptée ici comme une erreur de méthodologie.

Pour traduire l'expression « cascade down », on pouvait tout à fait utiliser la technique du chassé-croisé, qui devrait faire partie des outils de traduction connus des candidats à présent, et traduire en priorité la préposition « down » par le verbe « tomber ». Une deuxième transposition permettait au verbe « to cascade » d'être transposé en syntagme nominal, pour évoquer la manière dont les objets tombent : « en cascade », en

inversant les deux éléments dans une permutation syntaxique classique dans ce processus de traduction. Certains candidats, ayant sans doute à cœur d'être concis, ont traduit l'expression par un verbe seul, ce qui est possible pour traduire certains *phrasal verbs* par exemple, mais s'est cependant révélé être un choix relativement malheureux dans certaines copies: « *d'évalaient », « *se déversaient » relevaient en effet de la collocation malheureuse, tout comme l'expression, souvent utilisée, « *une cascade de vêtements ». « Dégringoler » a cependant été toléré. Enfin, concernant l'expression de la temporalité, il importait de prendre en compte la valeur fréquentative de l'auxiliaire « would » en utilisant l'imparfait de l'indicatif – et non le conditionnel présent ou passé –, valeur dont la modalité (le risque de chute étant corrélé à l'ouverture des placards) pouvait être retranscrite en français à l'aide de l'adverbe « alors » ou d'une modalisation lexicale (« pouvaient » ou « risquaient de tomber en cascade »).

7) and some of his books were heavy enough to inflict real damage.

La principale difficulté était ici d'éviter les calques lexicaux, par exemple pour la traduction de « real ». Le quantifieur « some » a parfois posé problème : il s'agit bien de « certains » de ses livres, et non pas de « quelques livres ». La traduction de « his » a occasionné des fautes d'orthographe, le démonstratif « ces » étant confondu avec le possessif « ses », attendu ici. Le terme « heavy » devait être traduit par « lourds » : le choix de « *épais » ou « *volumineux » par exemple n'était pas le plus exact. Aux expressions « *de vrais dégâts », « *de réelles blessures » ou « *de vrais dommages » qui comportaient un calque lexical de « real », il fallait préférer d'autres tournures comme « de sérieux dégâts » ou « des blessures conséquentes ». Pour garantir la cohérence du sens, il fallait s'assurer que la construction de la phrase ne laisse pas entendre que c'étaient les livres qui pouvaient subir des dégâts : ainsi, une construction comme « *le poids de certains de ses livres était suffisant pour risquer de sévères blessures » n'est pas correcte, puisque le sujet de « risquer » semble être les livres. Le terme « damage » est un indéénombrable que l'on ne pouvait pas traduire par un singulier comme « *un dommage », ou « *une blessure », faute lourdement pénalisée. Ici, un pluriel s'imposait (dommages, dégâts, blessures).

8) Margaret Kochamma's tiny, ordered life relinquished itself to this truly baroque bedlam

La difficulté de ce segment était a priori d'ordre lexical, « relinquished » et « bedlam » ayant nécessité chez la plupart des candidats la consultation du dictionnaire unilingue. Cette recherche doit être assortie d'une bonne compréhension du contexte et d'une bonne connaissance de l'orthographe française. Ainsi, « capharnaüm », qui a eu avec « bazar » et « confusion » les suffrages des candidats, a souvent mal été orthographié (pas de tréma, « *cafarnaum », « *capernaum ») ; au faux-sens d'« *asile » s'ajoutait souvent une faute d'orthographe (« *asyle »). Des propositions telles que « *foutoir » ou « *bordel » étaient inacceptables pour une question de registre. Traduire « relinquished » par « cessa » relevait ici du non-sens. La traduction de « relinquished itself » par un simple verbe pronominal (« s'abandonnait ») a souvent posé problème, la présence d'un pronom réflexif en français (« elle-même ») n'étant pas pertinente ici et comptant au mieux comme une faute de méthode (calque). Mais les fautes les plus graves ont été commises en raison d'une mauvaise compréhension de la syntaxe anglaise. « Ordered » a parfois été pris pour un verbe, de même que la marque du génitif dans « Margaret Kochamma's » a pu être prise pour la forme contractée de « is ». L'adjectif « tiny » a parfois été interprété comme portant sur le personnage de Margaret elle-même. Tout ceci a pu donner lieu à des traductions cumulant les points faute (contresens et méthode) comme : « *La petite Margaret Kochamma ordonnait sa vie... ». Plus généralement, beaucoup de candidats semblent ignorer comment traduire les successions d'adjectifs séparés par une virgule en anglais, comme « tiny, ordered » ici, de même que la place des adjectifs dans les deux langues. « Baroque » était à conserver absolument en raison de la richesse de ses connotations.

9) With the quiet gasp of a warm body entering a chilly sea.

La traduction correcte de ce segment supposait d'avoir bien compris les enjeux et la construction syntaxique du segment précédent. Il fallait en effet bien souligner que le sujet de la phrase restait la vie de Margaret Kochamma et avoir compris le sens de *relinquished itself* pour que ce segment garde tout son sens et sa cohérence. En ce qui concerne l'articulation avec le segment précédent, certains candidats ont fait une erreur méthodologique en ré-agençant la phrase française pour commencer par cette image : « La petite vie ordonnée de Margaret Kochamma s'abandonna, avec le tressaillement silencieux, à ce capharnaüm... ». On a pu trouver par exemple « en retenant son souffle » et autres ruptures de construction qui ont lourdement pénalisé certains candidats.

Une fois ce premier écueil évité, les principales difficultés du segment étaient d'ordre sémantique plutôt que syntaxique. Si le mot *gasp* ne semblait pas connu de nombreux candidats, le jury a pu s'étonner de contresens sur les termes *entering* et *chilly*. *Chilly* devait être compris en opposition au *warm body* : les traductions « froide », « fraîche » et « glaciale » ont été acceptées, en opposition à « corps chaud », alors que « gelé » est apparu comme une sur-traduction et corps « brûlant » et « chauffé » ont été jugés clairement inappropriés. *Entering* pouvait être traduit par une proposition subordonnée relative (« avec le sursaut silencieux d'un corps chaud qui entre... »), ou par un participe présent (« entrant », « pénétrant »). Pour *gasp*, on a valorisé ici les traductions comme « sursaut » ou « tressaillement », alors que des choix comme « appel d'air », « râle » ou « gémissement » n'étaient pas compatibles avec l'adjectif *quiet*. Enfin, la plupart des erreurs sur ce segment

sont liés à des manques d'attention ou à des approximations dans la traduction française. Par exemple, de nombreux candidats n'ont pas prêté attention à l'article indéfini *a* caractérisant *sea* ou ont oublié de traduire *entering*. Le jury rappelle donc aux candidats de rester le plus rigoureux possible, non seulement dans leur traduction, mais également dans leur lecture initiale du texte, pour ne laisser aucun élément de côté.

10) She discovered that underneath the aspect of the Rumpled Porcupine, a tortured Marxist was at war with an impossible, incurable Romantic

Il est surprenant de constater que ce segment, pourtant assez simple, a souvent mal été compris par certains candidats qui ont eu du mal à identifier ce à quoi il se référait. L'absence de nom propre et l'utilisation d'articles définis et indéfinis qui laissaient la référence à Chacko implicite ont troublé certains candidats, tandis que d'autres n'ont pas été en mesure d'identifier « Romantic » et « Marxist » comme des adjectifs substantivés. Ces erreurs de base ont donc conduit des candidats à produire des traductions fantaisistes, voire totalement aberrantes : certains ont pu considérer que « the Rumpled Porcupine » se référait au café où travaillait Margaret alors que d'autres ont pu évoquer les méfaits « de la torture marxiste » ou « l'impossibilité du romantisme ». Une meilleure prise en compte du passage dans son ensemble (notamment les propositions en « who » qui suivent immédiatement ce segment), une connaissance solide de la grammaire de base de l'anglais et un peu de bon sens auraient permis d'éviter ces écueils.

Plus généralement, le recours au calque a été, une fois de plus, bien trop systématique. De très nombreux candidats se sont contentés de calquer le syntagme « under the aspect of » (« *sous l'aspect de » « *sous l'apparence de »), ce qui a contribué à obscurcir le sens du segment - là où de nombreuses expressions étaient possible : « sous ses allures de », « sous ses airs ». Les calques furent particulièrement problématiques lorsque les candidats, comme dans plusieurs autres passages du texte, décidèrent de conserver dans leur traduction l'antéposition, fautive, des adjectifs « impossible, incurable » et ne jugèrent pas bon d'étoffer la virgule avec la conjonction « et ». S'il était envisageable de traduire « impossible » par « improbable » ou « invraisemblable » (et non pas par « impossible » comme la grande majorité des candidats ont choisi de le faire), il aurait été bien plus convaincant, en contexte, de le traduire par « insupportable » ou « invivable ». De même, si le jury a considéré l'antéposition de l'adjectif « incurable » acceptable, la traduction de l'adjectif par « impénitent » ou « incorrigible » permettait d'éviter la polysémie problématique de l'adjectif « incurable » : lorsque celui-ci est placé après le nom, la postposition donne à l'adjectif un sens littéral, et non plus figuré. Enfin, la décision de traduire « at war with » par « en guerre contre », « en conflit contre » (sans parler de « à la guerre avec ») prenait un peu trop au pied de la lettre un conflit métaphorique qui se trouvait mieux rendu par « qui luttait contre » ou « aux prises avec ».

Toutes ces difficultés se sont cristallisées autour du syntagme « Rumpled Porcupine » qu'il fallait impérativement traduire en conservant les majuscules qui indiquaient justement qu'il s'agissait là d'un surnom donné par Margaret à Chacko. Étant donné que ce surnom ne fait pas écho à une collocation usuelle en anglais, il n'était pas possible de le traduire par des expressions françaises comme « ours mal-léché » ou « vilain petit canard » qui, par ailleurs, ne restituaient pas exactement le sens du syntagme d'origine. La traduction de « rumpled » par l'hypéronyme « négligé » n'était certes pas tout à fait satisfaisante mais elle avait l'avantage d'évoquer l'apparence physique de Chacko ce que ne faisait pas spécifiquement l'adjectif « désordonné ». Les meilleures traductions sont celles qui ont exploité la polysémie des adjectifs « froissé » et « chiffonné » mais la traduction de « rumpled » par « ébouriffé » ou « hirsute » a été également acceptée, dans la mesure où ce sens est attesté en anglais britannique (cf. « rumpled hair »), même si elle était moins riche. Enfin, la traduction de « Porcupine », a priori plus simple, a également posé de nombreux problèmes lexicaux (« *hérisson », « *sanglier », « *cochonnet », « *porcassin », « *phacochère ») et orthographiques (« *Porc épique », « *Porc-et-Pic »).

11) - who forgot the candles, who broke the wine glasses, who lost the ring

Dans ce segment, le jury a accepté de garder le tiret dans la traduction française, mais aussi son remplacement par des points de suspension, un point-virgule ou bien deux points. Il était aussi correct de commencer une nouvelle phrase. En revanche, le recours à des parenthèses constituait une erreur de ponctuation et celui à une simple virgule un effacement stylistique. Sur le plan stylistique, la répétition du pronom relatif « who » sujet était tout à fait possible. La traduction des temps des trois verbes a souvent posé problème : les deux premiers verbes (« forgot » et « broke ») devaient être traduits par un imparfait qui marque l'aspect itératif du procès (et non un plus-que-parfait ou un présent) puisqu'ils décrivent des défauts récurrents de Chacko. Le dernier (« lost ») est plus délicat : on peut comprendre que l'alliance a été égarée plusieurs fois (dans ce cas, l'imparfait était tout indiqué) ; mais on peut aussi supposer que sa perte a été un événement unique (dans ce cas, on peut, pour ce troisième verbe, passer au plus-que-parfait pour marquer le décrochage semelfactif du procès). En ce qui concerne la charge lexicale du segment, elle était relativement simple : « candles » a pu être traduit par « bougies » ou « chandelles » (l'étoffement « qui oubliait d'éteindre/ d'apporter les bougies » a été accepté, mais pas « * d'allumer les bougies ») ; « wine glasses » pouvait être traduit par « verres à vin » ou « verres à pied », mais pas par « *verres de vin » (erreur de préposition) ou « *verres » uniquement (erreur d'omission) ; « the ring » pouvait être compris comme « alliance » ou « bague », mais pas comme « *anneau ». « The ring » a aussi occasionné des contresens (« * ring de boxe ») ainsi que des erreurs d'article (avec « *son alliance », « *leur alliance » ou « *les bagues »).

12) Who made love to her with a passion that took her breath away.

Ce segment est l'un de ceux qui a posé le moins de difficultés aux candidats. L'effacement stylistique qui consistait à remplacer le relatif *who* par un pronom personnel « // lui faisait l'amour » ou par une répétition du groupe nominal de la phrase précédente « **Un romantique* qui lui faisait l'amour » ont été sanctionnés. Il faut conserver en effet cet effet de crescendo et cette brusque rupture : Chacko est un compagnon bien maladroit, mais Margaret découvre la passion dans ses bras. Seul l'imparfait convenait ici, puisque il s'agit d'une description non délimitée dans le temps. L'expression « *take her breath away* » a été souvent maladroitement traduite par « *enlevait le souffle », « *emportait son souffle », « *entraînait son souffle ailleurs », alors qu'on disposait en français d'expressions lexicalisées : « si passionément qu'elle en avait le souffle coupé », « avec une fougue qui lui coupait le souffle ». De nombreux candidats ont, par effet de calque, souvent conservé le possessif (« *son souffle ») alors qu'en français, c'est le déterminant défini qui remplace le possessif lorsqu'on désigne les parties du corps et que l'identité du possesseur ne fait aucun doute.

13) She had always thought of herself as a somewhat uninteresting, thick-waisted, thick-ankled girl. Not bad-looking. Not special.

Outre des calques syntaxiques sur le début de la phrase (« *pensé d'elle même qu'elle était équivalente à une sorte de »), lourdement sanctionnés, les erreurs les plus graves portaient sur la compréhension de « somewhat », trop souvent considéré comme un nom commun (« *un quelque chose d'inintéressant »). Les principales difficultés lexicales étaient liées aux expressions « thick-waisted, thick-ankled ». Une mauvaise utilisation du dictionnaire unilingue a conduit de trop nombreux candidats à traduire « thick » par « stupide », qui n'avait pas de sens ici et contraignait à des pirouettes dépourvues de sens pour associer cet adjectif à « taille » et « cheville ». Il fallait penser à remplacer l'article indéfini « a thick-waisted [...] girl » par l'article défini : « à la taille épaisse » et éviter les prépositions qui ne convenaient pas : « *avec une taille... ». De nombreux non-sens ont été lourdement sanctionnés ici (« *une fille mi-figue, mi-raisin », « *une fille mi-poitrine, mi-genoux ») alors qu'il aurait été facile de les éviter. Il convenait d'utiliser un seul adjectif (répété ou pas) pour traduire « thick » afin de conserver l'effet de style. Les deux dernières expressions devaient être légèrement étoffées afin d'éviter les maladroites proches du calque (« *Pas moche à regarder » pour « Not bad-looking ») ou les formulations trop plates (« Pas hors du commun »), tout en conservant un effet de style proche de la répétition "Not... Not..." en anglais (« *Pas moche. Quelconque. »). Le calque « *pas spéciale » conduisait à un contresens en français (l'expression « il est spécial » signifiant que quelqu'un est bizarre, sens que l'expression anglaise n'a pas).

14) But when she was with Chacko, old limits were pushed back. Horizons expanded.

Il fallait éviter ici de sur-traduire, sur-interpréter ou étoffer abusivement l'énoncé d'origine. Le substantif « limits » a donné lieu à des interprétations fautives telles que « *réticences », « *complexes », là où « limites », « frontières », « bornes » convenaient. Il fallait également veiller à ne pas traduire « limits » dans ce segment de la même façon que le terme « confines » au segment 17, ce qui donnait alors lieu à une répétition fautive. Une autre difficulté de ce segment résidait dans les collocations maladroites souvent proposées : ainsi, « *les vieilles limites » était maladroit, de même que la traduction de « expanded » par « *étaient en expansion » ou « *s'étendaient ». La forme verbale « were pushed back » devait être traduite par un imparfait descriptif. Un certain nombre de candidats n'ont pas correctement accordé le participe passé. D'autres ont procédé à un calque fautif : « *les anciennes limites étaient poussées au loin », voire « *étaient jetées au loin ». La réintégration syntaxique de la dernière phrase avec l'utilisation d'une virgule a été acceptée par le jury ; en revanche, tout étoffement syntaxique abusif était contraire au style paratactique du texte source et aboutissait donc à une faute méthodologique. Le jury a considéré que la forme « expanded » pouvait être interprétée comme un verbe conjugué ou un participe passé ; des énoncés tels que « les horizons, élargis » ont ainsi été acceptés. Enfin, le terme « horizons » pouvait être conservé au pluriel ou traduit au singulier. L'article zéro pouvait être traduit par l'article défini ou indéfini, singulier ou pluriel, voire par un possessif ; en revanche, l'utilisation du démonstratif « *ces » a été retenue comme fautive.

15) She had never before met a man who spoke of the world – of what it was, and how it came to be, or what he thought would become of it –

Deux difficultés grammaticales se présentaient dans ce segment. Dans une phrase négative avec jamais, l'article indéfini est remplacé par « de ». Quant à la surbordonnée relative qui exprime un fait hypothétique, on pouvait accepter un imparfait (« elle n'avait jamais rencontré d'homme qui parlait ») ou un subjonctif : attention cependant, la concordance des temps imposait un subjonctif imparfait (« elle n'avait jamais rencontré d'homme qui parlât »). L'incise a elle posé des problèmes de compréhension, certains candidats traduisant « how it came to be » littéralement (« *comment il est venu à être ») ou comprenant ici « what it became ». De nombreuses traductions étaient possibles, selon que l'on choisissait de nominaliser les syntagmes verbaux (« de son essence, de son origine, de ce qu'à ses yeux serait son avenir ») ou de garder les verbes (« de ce qu'il était, de comment il s'était formé, de ce qu'il en adviendrait selon lui »). Le verbe rapporteur au sein de la

subordonnée relative (« what he thought would become ») a entraîné des calques de structures inacceptables (« *ce qu'il pensait allait être son futur »). Il fallait également expliciter au besoin les pronoms personnels : certaines traductions laissaient penser que Chacko s'inquiétait de son propre avenir (« *de ce qu'il pensait qu'il allait devenir »).

16) in the way in which other men she knew discussed their jobs, their friends, or their weekends at the beach.

Ce segment a soulevé deux autres problèmes grammaticaux : l'accord du participe passé avec l'auxiliaire avoir quand le COD est devant (« les autres hommes qu'elle avait connuS », quand on choisissait le plus que parfait) et le problème de la distributivité. En anglais, la distributivité demande l'utilisation du pluriel (« their jobs ») alors que le français demande le singulier : « comme d'autres hommes de sa connaissance parlait de leur travail ». Cette erreur grammaticale fréquente a entraîné toute une série d'autres erreurs (« *leurs travaux », « *leurs travaux », « *leurs travail ». « Week-end », emprunt qui figure dans le dictionnaire, était bien sûr accepté, tout comme « les fins de semaine ».

17) Being with Chacko made Margaret Kochamma feel as though her soul had escaped from the narrow confines of her island country

Dans ce segment, la principale difficulté a porté sur la construction verbale "made her feel", exprimant la causation, qui a entraîné un nombre considérable de calques de structure parfaitement inacceptables et lourdement pénalisés (« *il la faisait se sentir », « *il la faisait sentir comme si »), là où il s'agissait simplement de l'effet que produisait Chacko sur Margaret (et non d'une « *sensation ») : « Chacko donnait l'impression à Margaret Kochamma », « Avec Chacko, Margaret Kochamma avait le sentiment que ». Le prétérit était à traduire par un imparfait car le verbe indique l'habitude et la répétition, et non une succession d'actions. La forme en ING, « Being with Chacko », a donné lieu à un autre calque de structure quand elle était traduite par un participe présent, là où l'on attendait un infinitif, « Etre avec Chacko, c'était pour Margaret Kochamma avoir le sentiment que... » ou une transposition grammaticale, « Lorsqu'elle était avec Chacko, Margaret Kochamma avait l'impression que... ». Sur un plan lexical, « narrow confines » pouvait être traduit par les « frontières étroites » plutôt que les « *confins étroits » qui renvoyait aux territoires les plus éloignés du pays plutôt qu'à la notion de frontière, ou les « *limites exiguës », qui en reprenant le terme de « limite » déjà utilisé au segment 14 introduisait une répétition et donc une faute de méthode. Dans le groupe nominal « island country », « island » est un nom qui caractérise un autre nom, créant une nouvelle catégorie, celle de « island country », soit son « pays insulaire » ou son « île natale » (et non « *l'île qu'était son pays »). On notera également que le nom de Margaret Kochamma, répété de façon lancinante tout au long du texte, devait être repris dans son intégralité: oublier « Kochamma » ou remplacer l'ensemble de son nom par un pronom personnel correspond à un effacement stylistique, soit une faute de méthode.

18) into the vast, extravagant spaces of his.

La traduction de la préposition « into », rattachée au verbe « escape », nécessitait l'introduction d'un nouveau verbe selon le principe du chassé-croisé : « pour s'aventurer », « pour pénétrer ». Il fallait éviter des verbes trop faibles (« pour aller ») ainsi que les inexactitudes et syntagmes maladroits (« arriver dans », « plonger dans », « vagabonder dans »). L'emploi de la virgule afin de séparer deux adjectifs en anglais a dérouté certains candidats qui ont produit un calque syntaxique, là où l'on attendait l'introduction d'un simple coordonnant (« dans les espaces vastes et extravagants du sien ») ou d'une modulation pour l'un des termes (« dans l'immensité démesurée du sien »). L'antéposition des deux adjectifs relevait d'un calque syntaxique (« *ses vastes et extravagants espaces »), tandis que le calque du pronom possessif (« of his ») introduisait une maladresse stylistique (« *de son pays à lui », « *du pays qui était le sien »). Il valait donc mieux opter pour un effacement en français, en prenant garde cependant de ne pas omettre cet élément : « of his » ne pouvait être traduit par « *son univers vaste et extravagant » mais devait être lexicalisé (« de son pays ») ou traduit par le pronom possessif.

19) He made her feel as though the world belonged to them

Comme pour le segment 17, l'écueil principal était le calque de structure (« *il la faisait se sentir »). Il fallait veiller à reproduire un effet d'écho pour respecter la répétition de « he made her feel » entre les segments 17 et 19 : la répétition fait presque entendre une incantation et la fascination qu'éprouve Margaret Kochamma : « Il lui donnait le sentiment », suivi par exemple par « il lui donnait l'impression que le monde leur appartenait » suffisait à marquer ce rythme lancinant. Cette dernière partie de phrase posait moins de difficultés (« que le monde s'offrait à eux »), mais les surtraductions n'étaient pas de mise (« *qu'ils étaient les maîtres du monde »).

20) —as though it lay before them like an open frog on a dissecting table, begging to be examined.

Concernant la ponctuation, le tiret long, la virgule et les points de suspension ont été acceptés : « —comme s'il gisait sous leurs yeux ». « Tel » s'accordant avec le nom qui suit, il fallait bien opter pour « telle une

grenouille » (la faute de genre étant lourdement sanctionnée). « Open frog » a donné lieu à des maladresses («* grenouille ouverte »), si bien qu'il était préférable d'opter pour « grenouille éventrée » ou « incisée » ou « au ventre ouvert ». La difficulté a porté principalement sur le sens de « begging » qu'on ne pouvait traduire littéralement par « *supplier », ce qui était incompatible avec l'état de la grenouille éventrée. C'est donc le sens figuré de « beg » qu'il fallait privilégier : « qui n'attendrait plus que d'être examinée », « attendant qu'on veuille bien l'examiner ». S'agissant d'une image et d'une proposition hypothétique, seuls le conditionnel ou le présent convenaient ici (« qui n'attendrait plus »), et non pas l'imparfait.