

## **Commentaire composé de littérature anglophone et court thème.**

**Elise Brault-Dreux et Monica Manolescu**

**Coefficient : 3**

**Durée : 6 heures**

### **STATISTIQUES ET REMARQUES GÉNÉRALES.**

La session 2025 a vu une augmentation du nombre de candidat.e.s qui ont choisi de composer sur l'épreuve de commentaire et court thème : 39 copies ont été rendues, contre 24 copies en 2024. Ce nombre demeure toutefois nettement inférieur au nombre de candidat.e.s ayant préféré l'épreuve thème et version (91 copies).

La moyenne de l'épreuve (10.30) est supérieure à celle de l'an passé (9.44). Les notes s'échelonnent de 5.5/20 à 17/20 (fourchette proche de celle de la session de 2024 qui était comprise entre de 3/20 et 17/20), et la proportion de notes égales ou supérieures à 14/20 est de 20.51% (8 copies). 20 copies ont reçu une note inférieure à 10/20, et 11 copies ont obtenu entre 10/20 et 14/20. L'écart type est de 3.11.

Dans l'ensemble, l'exercice de thème court a tendance à être mieux réussi que le commentaire. Toutefois, certaines copies démontrent de grandes capacités à la fois d'analyse et de traduction, et révèlent ainsi de belles qualités d'anglicistes que le jury tient à saluer.

### **COMMENTAIRE**

Extrait de *Last Orders* (1996) de Graham Swift.

Le jury a évalué la capacité des candidat.e.s à analyser les spécificités de ce texte britannique et à articuler leur lecture et analyses au cœur d'une démonstration cohérente et problématisée. Toutefois, le premier conseil que l'on donnera aux candidat.e.s est de bien garder à l'esprit que ce texte, avant d'être un objet d'analyse littéraire dans le cadre d'un concours, est en premier lieu un texte de fiction qui s'adresse à un lecteur. Une première lecture, détachée de toute ambition analytique, nous semble absolument fondamentale et permettrait aux candidat.e.s de mieux saisir les subtilités du texte, le comique implicite, le grain de la voix narrative et les enjeux.

La familiarité avec l'œuvre de Graham Swift, auteur britannique contemporain, n'était pas un prérequis nécessaire à l'analyse de ce début de roman. Toutefois une prise en compte du contexte a été valorisée : ce passage met en scène, dans une banlieue sud de Londres (« Bermondsey »), un groupe d'hommes (« *the inner circle* ») d'âges plutôt mûrs, dont les professions et la langue vernaculaire révèlent aisément leur appartenance à la *working class* (et non à la classe « *poor* » comme certain.e.s candidat.e.s ont pu le proposer). L'ensemble du passage se déroule dans un « *pub* », lieu de sociabilité typiquement britannique qu'il était souhaitable de ne pas décrire plus génériquement comme un « *bar* » : pour les Anglais de cette génération née entre les deux guerres, le « *pub* » offre un prolongement de la sphère domestique où, sur un rythme quasi-quotidien, viennent se forger les liens amicaux, les relations de voisinage, le familier, l'intime.

Comme pour tout texte littéraire, la langue est la matière première, mais ce texte de Swift a la particularité de thématiser la langue, le langage, la communication, la pensée. Le narrateur homodiégétique fait preuve d'une économie de mots déstabilisante en première lecture, en tant que narrateur et en tant que personnage. Cela requiert du lecteur qu'il soit attentif à ce grain de voix, qu'il regarde de près ce discours, qu'il fasse sens des quelques informations. Ainsi, le discours (direct et indirect) du narrateur attire l'attention sur sa propre matière, sur le son et le sens des signes, sur ses expressions dites *colloquial* et ses agrammaticalités. Cette mise en scène de la communication verbale et de sa fragilité participe (entre autres) de la dimension postmoderne de ce passage, et il revenait aux candidat.e.s la tâche de mesurer les effets de cette structure narrative peu conventionnelle sur le lecteur. Enfin, cette narration *a priori* inconfortable plonge le lecteur dans une scène de recueillement autour des cendres d'un ami défunt. L'inconfort narratif traduit ainsi l'inconfort d'un homme vieillissant pris entre la banalité des lieux (le pub, la boîte qui contient les cendres) et l'exceptionnalité de la situation (la mort d'un proche).

Si certaines copies n'ont pas su saisir toute la subtilité qui se nichait dans l'apparente simplicité de ce passage, d'autres ont su situer cette scène d'ouverture dans son contexte social et ainsi prendre toute la mesure des spécificités de la communication entre ces personnages. Le style ne permettait pas de faire état de ses capacités à repérer des figures de style élaborées ou complexes mais à saisir le sens des signes, des non-dits, des silences. Certain.e.s candidat.e.s ont souligné à juste titre que le texte était lacunaire. L'on attendait que le lien évident entre ces vides apparents, la nature de la voix narrative et le sens de ces

lacunes soit établi relativement tôt dans le commentaire. Même si le style est des plus simples (et la simplicité du style devait être commentée car elle fait effet, au-delà du seul effet de réel), il fallait l'analyser minutieusement. Prenons par exemple le passage de « *it* » à « *him* » dans « *is that it then? [...] is that him?* », que signifie cette reprise ? Ou, « *as if he ought to have washed his hands* », qu'est-ce que « *ought to* » sous-entend ?; « *as if there's different rules today even for drinking a pint of beer* »; qu'est-ce qui se révèle dans le rejet vers l'irréel de « *as if* » et avec ces « règles » de conduite lorsqu'il s'agit de boire ensemble ? Autant de questions qui permettaient aux candidat.e.s d'analyser comment le texte *fait* sens.

Sur le plan rhétorique et formel, le jury tient à saluer la compréhension de l'exercice. A quelques exceptions près, les commentaires sont structurés en trois parties et ont le mérite de vouloir répondre (au moins en apparence) à une problématique systématiquement énoncée en fin d'introduction. Toutefois, la problématique ne doit pas être une simple reformulation synthétisée des titres des trois parties du commentaire : elle doit être une problématisation. Dans un nombre non-négligeable de commentaires, la problématique témoigne d'une analyse linéaire préalable trop superficielle et gagnerait en perspicacité si elle était plus manifestement le fruit d'un travail plus approfondi en amont, une analyse stylistique détaillée, travail qui permettrait aux candidat.e.s de mêler des questions de fond et de forme de manière plus fluide au cours de leur démonstration. Enfin, il n'est en aucun cas obligatoire que l'accroche en début d'introduction soit une référence à une autre œuvre – pratique qui donne lieu à quelques placages artificiels. Il nous a, par exemple, semblé peu pertinent d'ouvrir l'analyse par une référence à *Frankenstein* ou à *Wuthering Heights*.

Dans l'ensemble, les moins bonnes copies n'ont pas osé l'analyse, proposant des paraphrases et des descriptions ; de nombreux candidat.e.s ont su repérer certains points fondamentaux (comme le non-dit, le malaise, le rituel, etc.) mais se sont arrêté.e.s au stade du repérage, sans en démontrer ni les mécanismes, ni les enjeux, ni les effets.

Ce texte de Graham Swift est l'ouverture de *Last Orders* (1996) dont le titre évoque d'emblée le contexte immédiat du pub (« *last orders* » sont les mots prononcés traditionnellement pour signaler la dernière commande avant la fermeture) et plus symboliquement les dernières volontés. Le lecteur se confronte à un monologue intérieur peu loquace. Les personnages masculins poussent un à un la porte du pub et le lecteur comprend

que ce lieu du quotidien se prépare à accueillir un événement exceptionnel : l'arrivée des cendres de Jack. Le texte pose ainsi une tension simple entre le trivial et l'intensité d'une expérience sans précédent. Le narrateur révèle indirectement son inquiétude à ne pas pouvoir ou savoir respecter les codes de conduite socialement et normalement attendus lors de funérailles et de période de deuil.

Cette déstabilisation intime se double d'un rapport au langage assez restreint qui le maintient, lui et ses amis, dans un matérialisme qui laisse peu de place à une conception de la mort au-delà de sa simple manifestation biologique. Ce début de roman gravite ainsi autour de questions liées aux codes (linguistiques, sociaux, vestimentaires, rituels), sous des angles plutôt matérialistes, et tout cela contribue à créer une confusion chez le narrateur lorsqu'il s'agit pour lui de se saisir de l'idée que son ami Jack n'est plus : pour Ray, Jack n'est que ce tas de cendre dans ce qui ressemble à une boîte de café instantané.

Le monologue intérieur de Ray, ponctué çà et là de passages de dialogues, révèle une langue familière, très oralisée, que l'on qualifie de *colloquial language* (que plusieurs candidat.e.s ont désigné à tort par « *familiar language* »). Ce mode de communication informel est retracé dans les négations et doubles négations (« *It ain't...* », I.1, « *I never meant to make no joke of it* », I.14, « *he can't not* », I.73), les accords défaillants (« *he don't...* », I.3), et dans le lexique démotique (« *chit-chat* » (I.3), « *pow-wow* » (I.4), « *fiver* » (I.5), « *snout* » (I.15)). Les personnages sont pour l'un boucher, l'autre primeur, ou encore croque-mort : hommes de commerce avant tout. Pour eux, la langue doit être pragmatique et efficace, elle n'est pas un moyen d'expression de leur subjectivité et intimité. L'arrivée des cendres de Jack témoigne de ce rapport pragmatique à la langue : Ray et Lenny cherchent leurs mots, quant à Vic, croque-mort professionnel, il fait montre d'une aisance déroutante (« *like a man who's been down the shops and bought a set of bathroom tiles* », II.55-6), surjouant un naturel, une confiance en soi qui lui fait faire l'économie de mots trop intimes.

L'entente n'est toutefois pas absente du texte pour autant. Au contraire, elle se dit dans une familiarité silencieuse liée à des habitudes dans ce lieu social qu'est la pub : Bernie comprend que Ray ne veut pas parler (I.3), il lui sert mécaniquement une pinte de bière, les gestes sont les mêmes, quotidiennement. Mais le texte l'indique d'emblée : « *It aint like your regular sort of day* » (I.1) – les rouages quotidiens sont perturbés. Les dialogues en témoignent en partie par leurs incongruités : « *I say, 'You ain't seen the last of him yet.' He says, 'You what?' I sip the froth of my beer. 'I said you ain't seen the last of him yet.' He frowns, scratching his cheek,*

*looking at me. 'Course, Ray'* » (II.9-12). Le lecteur partage la surprise de Bernie ; la répétition à l'identique proposée par Ray fait bégayer l'échange et n'apporte aucune explication. Bernie accepte la non-explication (« *Course, Ray* »), suivant un code phatique presque mécanique, mais exprime toutefois son incompréhension dans un froncement de sourcils. Plus loin, l'intimité du « *inner circle* », qui exclut Bernie, se dit dans un simple « *No* » (I.34). Le style paratactique et on ne peut plus minimaliste (II.26-8) glisse vers le bégayement, la répétition du même (« *it's a turn-up* », I.24, I.36), comme pour combler le vide ou faire exister, sur un mode performatif, cet événement qui, peut-être parce que trop déstabilisant, a du mal à se saisir, à se dire. L'échange finit par tourner à vide entre Vic et Lenny au sujet du contenu de la boîte, opposant un Vic assuré (mais incapable de nommer les choses) à un Lenny préoccupé, coi :

« *"Is that it then?" Lenny says, looking. "Is that him?"*

*"Yes," Vic says. "What are we drinking?"*

*"What's inside?" Lenny says.*

*"What do you think?" Vic says. » (II.60-3)*

La reprise (gênée peut-être ?) de Lenny réhumanise en hâte la boîte en carton marron (« *it* ») en « *him* ». Vic tente de dévier le sujet (prétendant une aisance professionnelle), mais Lenny persiste, retombant dans l'objectivisation par « *What* ». Vic lui renvoie la question, esquive déguisée du professionnel trop conscient qu'en ce jour « peu ordinaire » il est peut-être avant tout l'ami, forçant Lenny à admettre de lui-même que la boîte contient les cendres de Jack. Vic ne le dira pas. Ce rapport à la fois hésitant et brut au langage et à la communication verbale prend un tour presque naïf à la fin du passage quand Ray répète à trois reprises le terme « *comfort* » (II.89-90), comme s'il croyait en la performativité du signe qui ferait exister ce réconfort d'avoir un ami croque-mort au moment de sa mort.

Le rapport au langage est donc au cœur de ce texte que le lecteur doit à son tour décrypter. Les pensées décousues de Ray, pensées exprimées dans une langue simple, trop simple parfois, ne sont pas médiatisées par quelque instance narrative rassurante. Tout comme Bernie qui au début du texte doit faire sens de la situation (des mines tristes, de la présence de la cravate noire), le lecteur scrute chaque détail et procède à une sorte de déchiffrage. C'est au moment du glissement de « *Is that it ?* » à « *Is that him ?* » que la situation se clarifie plus solidement.

C'est ce minutieux travail de lecture que les candidat.e.s ont dans l'ensemble un peu trop négligé. Cette lecture attentive consistait à décoder des indices, à saisir et analyser les impressions de Ray, les détails de son monologue intérieur. Ainsi l'on pouvait mesurer comment le texte thématise le langage et le code linguistique.

Il est un autre type de code central ici, à savoir les codes liés au rituel funéraire.

Le pub est un lieu incongru pour procéder à l'accueil des cendres. Si l'on ne s'attend pas forcément à ce que ce rituel se tienne dans un lieu saint (comme des candidat.e.s semblaient insister), la double référence à la religion attire l'attention du lecteur sur ce déplacement du rituel en-dehors de l'église. Ray voit dans le rayon de soleil qui traverse la vitre une image de l'église (I.16) (association qui ne va pas de soi mais qui est provoquée par la seule situation, comme s'il cherchait des signes de l'église dans ce pub), puis les bouteilles derrière le bar le renvoient aux tuyaux des orgues (I.20). Ray attire ainsi l'attention du lecteur sur la matérialité immédiate et banale (les grains de poussière qui dansent dans le rayon de lumière, les bouteilles) et, dans un même mouvement, sur l'absence de religieux, voire sur un possible sentiment de culpabilité liée à cette absence, à ce non-respect des conventions (ou simplement habitudes) sociales. Une autre lecture pourrait interpréter ces deux pensées comme des manières pour Ray de venir légitimer le pub comme lieu de recueillement par son lien de ressemblance avec l'église (le rayon de soleil et les bouteilles). Mais cela reste fragile, et l'on repère cette fragilité quand Ray voit dans ce pub « *too much empty space* » (II.16-7). Quoique familier, le lieu est vide de tout sens spirituel, de tout guide métaphysique (rappelant ainsi la position du lecteur face à un texte sans voix narrative rassurante).

Ray, de fait, semble s'accrocher à d'autres conventions, à commencer par la consommation d'alcool, à laquelle fait directement référence le titre du roman. Nous rappelons aux candidat.e.s qu'il est parfois maladroit de verser dans la moralisation, comme certain.e.s ont pu le faire à l'égard de la consommation des personnages. Si le texte n'est ni provocateur, ni moralisateur, il est inutile de prendre part sur des questions que le texte ne pose pas. Ici, ce n'est pas le fait de consommer de l'alcool qui doit faire l'objet d'analyse, mais les manières, les pratiques, les codes. *Last Orders* s'ouvre subversivement sur une scène matinale, alors que le « *last order* » est généralement autour de 23h00 – ce n'est définitivement pas « *a regular sort of day* ». Et à travers le texte, l'attention va se porter sur le

mode de consommation, la boisson prenant ainsi tout son rôle dans cette cérémonie profane. Le texte s'ouvre sur la pinte servie à Ray. Puis Ray procède de manière contrôlée (« *I sip the froth of my beer* » (I.11)) et mesurée (« *I suck an inch off my pint* » (I.15)). Cette maîtrise apparente trahit sa facticité à l'arrivée de Lenny à qui Ray propose d'emblée une pinte : Ray focalise alors son attention sur la manière dont Lenny boit, évaluant les conventions et codes liés à ce jour particulier : « *He takes hold of his pint but he's slow to start drinking, as if there's different rules today even for drinking a pint of beer.* » (II.40-1). Ray prend conscience de la possibilité de règles spécifiques liées au deuil, règles qui le déroutent. Il s'impatiente face à ce qu'il interprète comme une possible lenteur protocolaire (« *He nods, lifts his glass, then checks it, sudden, half-way to his mouth. His eyebrows go even higher. I say, “[...]. Drink up, Lenny.”* »), s'inquiétant peut-être de ne pas savoir lui-même l'observer. Quant à Vic, il marque l'exceptionnalité du moment en faisant le choix du whisky : « *it's a whisky day* » (I.68). Plus qu'un rituel social (comme il est évident dans un pub), la boisson et les commentaires sur la boisson, comblent le vide : l'alcool remplit les estomacs, nourrit la conversation (dans les dialogues et le monologue intérieur) et vient remplacer les rituels religieux – ou dit autrement, vient *faire* rituel, dans toute sa matérialité.

L'autre code qui vient faire rituel et qui préoccupe Ray est le code vestimentaire, code qui relit cette veille funéraire peu commune aux veilles plus observantes. Le vêtement noir est de rigueur. Mais Ray trahit ses questionnements dès le début : « *He can see the black tie though it's four days since the funeral* » (I.4). L'usage de l'article défini fait de la cravate non pas un accessoire vestimentaire, mais un symbole – symbole que Bernie décode sans grande difficulté. Même si la temporalité (quatre jours après les funérailles) crée un peu de confusion autour du protocole. Le doute s'intensifie quand Lenny arrive : « *He's not wearing a black tie, he's not wearing a tie at all* » (I.21). Ray remarque d'abord l'absence du symbole, ensuite l'absence de l'objet, révélant ainsi ses inquiétudes quant au code attendu, inquiétudes qui s'expriment de nouveau (« *He tugs at his collar where his tie isn't* », (I.36)) : Ray voit l'absence, le vide. L'arrivée de Vic pourrait le rassurer sur son choix, car il porte une cravate, mais Ray s'interroge sur le sens de ce signe apparent : lui faut-il le lire comme appartenant au code vestimentaire pour un enterrement ? ou bien au code vestimentaire d'un professionnel ? Ray ne sait pas décider, ni déchiffrer. Il ne trouve aucun cadre rassurant qui viendrait le conforter dans son choix.

Ces codes sociaux (liés à la conversation, à la consommation et au *dress code*) sont en quelques sortes empêtrés dans la matérialité immédiate : le *mundane* (ou comme plusieurs candidat.e.s l'ont proposé, le *trivial*) semble se débattre pour tenter de saisir autre chose, notamment la grandeur de l'événement, son exceptionnalité liée à une dimension métaphysique insaisissable. Cette tension trouve son expression dans une série de confusions entre les signes, les signifiants, les signifiés, en d'autres termes entre les mots et ce à quoi ils renvoient.

L'apparition de la boîte qui contient les cendres aurait mérité une attention particulière. Car il s'agit là du nœud du texte. Les commentaires (dits ou pensés) autour de la boîte éclairent rétrospectivement les doutes de Ray sur le respect du protocole. L'arrivée de la boîte est attendue, espérée, imaginée même, comme un élégant « *oak casket with brass fittings* » (I.54). Un effet comique est nécessairement produit par l'apparition d'une boîte en carton, sur laquelle une carte indiquant le nom de Jack a été scotchée. La déception est littéralement mise en abîme alors que du carton est sortie « *a plastic container* » (I.69) dont l'extrême banalité s'intensifie dans la comparaison à une boîte de café instantané (signant l'imaginaire *working class*) et culmine dans un groupe nominal dont la lourdeur lexicale suggère l'inélégance de ce qu'il évoque (« *a bronzy-coloured, faintly shiny plastic* », I.71). Ce moment d'effondrement entre l'espérance de grandeur et la banale réalité déstabilise Ray et Lenny au moment où Vic les invite à porter la boîte. Lenny est hésitant, là encore, à l'égard du protocole à suivre (tout cela étant bien entendu filtré et interprété à l'aune de la subjectivité de Ray) : « *Lenny takes it, uncertain, as if he's not ready to take it but he can't not take it, as if he ought to have washed his hands first* » (II.73-4). « *Ought to* » présuppose une forme de règlement qu'il ne serait pas certain de connaître, un règlement à la croisée du rituel religieux et des règles d'hygiène élémentaire imposées notamment aux enfants (que l'on pourrait punir en cas de non-respect). Puis, la boîte en main, il ne sait que dire (I.75), comme si l'on attendait de lui qu'il prononce des mots précis et prévus pour la cérémonie. Nouvelle défaillance linguistique et protocolaire : il ne dit rien. C'est ensuite au tour de Ray de soulever la boîte, et l'idée lui vient de l'ouvrir, mais « *I suppose it wouldn't do to unscrew the cap* » (I.84) : outre l'aspect comique de cette pensée (nous y reviendrons), c'est le « *do to* » qui attire l'attention. Cela ne « se fait » pas : puisque le code social et moral ne (suppose-t-il) l'autorise pas, alors il ne le fera pas – passage qui révèle toute la naïveté (ou les craintes) du personnage.

De telles hésitations et incertitudes de la part de Lenny et Ray semblent provenir directement de la confusion entre Jack et les cendres de Jack. Cette confusion, ressort du comique du texte, n'a pas été suffisamment analysée et commentée par les candidat.e.s.

Cette confusion est présente dès que Ray déclare : « *I say, 'Vic's coming here. With Jack. Drink up, Lenny'* » (l.46). Si le lecteur ignore à ce stade qu'il s'agit des cendres, le locuteur quant à lui le sait, mais utilise le prénom pour désigner les cendres. « *Jack* » est les cendres. Puis la reprise (déjà commentée) de « *it* » par « *him* » (l.60) réactualise les cendres en Jack. Dans la langue, les cendres redeviennent Jack. Puis le « *what* » (l.62) qui rejette Jack du côté de la matière non-humaine (les cendres), reste suspendu, sans réponse, et maintient ainsi Jack dans un entre-deux indécidable qui participe de l'inconfort ambiant parmi les vivants. L'étiquette sème aussi le trouble : « *JACK ARTHUR DODDS* » (l.65), scotchée sur la boîte, comme un nom à son contenu. Jack est la boîte. Le signifiant « *Jack* » n'est donc plus l'homme qui a vécu une existence maintenant terminée, mais bien le signifié sur lequel il est collé. Pour Ray et Lenny, la présence de la boîte évoque tout autant la présence que l'absence de Jack et les plonge dans un inconfort tacite. En outre, si Jack est dans la boîte, il pourrait, tel un « *Jack-in-the-box* », en surgir à tout moment et les surprendre et peut-être même les faire rire.

La réaction et le comportement des trois hommes à l'égard de la boîte révèlent leur conceptualisation problématique de la mort de Jack et cèdent à une forme de *comic relief*. L'ajustement entre la présence objective du signe (« *the box* » avec « *Jack* » écrit dessus) et l'absence subjective de ce à quoi renvoie le signe (Jack) se révèle problématique. En effet, Ray s'interroge sur la qualité des cendres : sont-ce bien là celles de Jack, et sont-elles toutes dans la boîte ? car leur faible quantité apparente ne semble correspondre à la corpulence de Jack (« *big block* » (l.79)) – et cela amène Ray à penser à ses propres cendres, envisageant ainsi la mort dans sa dimension uniquement quantitativement matérielle. Alors qu'il soupèse les cendres de Jack, il s'imagine jouant à « *guess-the-weight* », déplaçant les cendres du rituel funéraire vers un rituel populaire et divertissant – sorte de *comic relief* intime (ou *very private joke*) nécessaire à Ray pour faire face à la situation impressionnante. La confusion glisse vers le grotesque quand Ray songe au mélange possible entre les cendres de Jack et celles de la femme d'un autre type (« *some other feller's wife* » (l.78)), sorte d'adultère *post-mortem* dont l'idée même révèle le désordre évident dans l'esprit de Ray.

A la fin du texte, c'est une autre appréhension très matérialiste de la mort qui s'exprime, appréhension à la fois froide et comique, dans la proximité rassurante (et c'est dans ce

« *comfort* » que se loge le comique) entre les « *stiffs* » pris en charge par Vic et les « *dead animals* » découpés par Jack.

Ces analyses révèlent l'incapacité de Ray à faire la distinction entre la manifestation physique d'une existence incarnée, corporelle, et la mort dans toute son ampleur métaphysique. Cette confusion souligne une instabilité ontologique et une incapacité à concevoir la différence de statut entre la vie et la mort.

Les difficultés que Ray rencontre, qu'elles soient liées au code vestimentaire, au protocole attendu (ou qu'il imagine ainsi), aux codes sociaux, produisent un monologue intérieur d'apparence dénué d'affect. Certain.e.s candidat.e.s ont décrit Ray comme un personnage sans affect ou au contraire un personnage rongé par le deuil. Leur analyse aurait gagné en finesse s'ils/si elles avaient pris soin de démontrer les blocages, les résistances, les lacunes et les hésitations d'un personnage à la fois assez vide et en même temps plus impressionné que dénué d'émotion. Le texte tourne autour d'une absence évidente que la boîte « libellée » comme étant « « JACK ARTHUR DODDS » vient confusément combler.

D'autres angles d'analyse étaient bienvenus et possibles. Par exemple, la dimension théâtrale soulignée par quelques candidat.e.s était tout à fait bien vue. Toutefois il fallait prendre soin de souligner que la focalisation interne en revanche résiste à la possibilité du théâtral (qui n'est que voix projetée). La théâtralité ici est liée au décor, à l'unité de lieu, l'unité de temps et l'unité d'action. En outre, si l'on choisissait de traiter la dimension théâtrale, la position de Ray aurait mérité d'être envisagée (en partie) comme celle d'un spectateur. Un spectateur particulièrement impressionné par le caractère sans précédent de cette scène (« *not your typical type of day* ») et par l'arrivée des cendres, ainsi que par l'aisance (apparente, forcée peut-être) de Vic. Un spectateur également qui tente vainement de suspendre son incrédulité : il ne voit les cendres que dans leur matérialité ; il ne voit l'urne que dans sa ressemblance à un objet du quotidien, un pot de café. Il aurait été judicieux de démontrer comment l'effort d'imagination inhérent à la fonction du spectateur semble ici impossible pour Ray.

D'autres candidat.e.s ont évoqué la « *trivialisation* » de la mort dans ce texte. Quand la démonstration soutenait cet argument, il était acceptable. Toutefois, l'on aurait dû s'interroger sur les raisons de cette trivialisation apparente. Ne traduit-elle pas plutôt, nous en formulons

ici l'hypothèse, l'intimidation de Ray face à l'événement sans précédent ? *Comment* parler de cet événement quand les mots font défaut et quand les codes ne sont ni assurés ni rassurants ?

La longueur de l'extrait ainsi que l'oralité qu'il transcrit auront peut-être dérouté quelques candidat.e.s. Si, comme on a voulu le souligner ici, le lecteur doit décoder des informations livrées au compte goutte, le niveau de langue n'était pas obstacle. C'est sûrement cette apparente simplicité stylistique qui a fait que certain.e.s n'ont pas jugé nécessaire d'en faire une analyse fine. Or, tout l'intérêt de ce passage était de mesurer les effets et d'interpréter les dits et les non-dits. Une attention particulière aux mots, dans le contexte spécifique d'un pub *working class*, aurait permis à certain.e.s d'éviter de verser dans le *pathos* sous prétexte que la scène évoque un enterrement récent. Des lectures un peu trop « psychologiques » ont donné lieu à des commentaires maladroits.

Pour conclure, on rappellera une nouvelle fois aux candidat.e.s que la relecture minutieuse de leur copie est fondamentale. Si dans l'ensemble le jury salue le très bon niveau de langue, il constate qu'il reste toujours quelques erreurs ou maladresses qu'une relecture aurait pu éviter. Toutefois, il arrive que des erreurs donnent lieu à quelques productions poétiques, comme quand la mort est considérée comme « *a grave topic* ».

#### THEME COURT

Le passage à traduire était tiré d'un texte de J.M.G. Le Clézio, *Tempête* (2014).

Ce texte comporte quelques phrases descriptives, puis quelques références à des événements passés ayant des conséquences sur le présent, ainsi qu'à des événements ancrés dans le passé. De fait, les candidat.e.s étaient amené.e.s à s'interroger sur l'usage des temps et, surtout, des aspects. Les copies ayant fait le choix du présent dans l'ensemble du texte ont été pénalisées. Le lexique n'a pas semblé poser de grandes difficultés aux candidat.e.s. Des ajustements liés aux choix des déterminants ont été parfois un peu maladroits, tout comme une structure syntaxique qui a été calquée dans quelques copies.

Dans l'ensemble les productions étaient de bonne tenue.

Nous voulons souligner une nouvelle fois qu'il est essentiel de faire précéder tout travail de traduction par une phase de lecture minutieuse au cours de laquelle l'on détermine le statut de la voix narrative (narrateur homodiégétique ici), le contexte, les nuances, les glissements temporels. Seulement un texte compris dans son ensemble peut être traduit au plus près.

Le jury insiste par ailleurs sur l'importance de la relecture attentive de la copie, phrase par phrase. Des oubliés de segments entiers (certainement au moment du passage du brouillon vers la copie) ont pénalisé deux candidat.e.s.

Le texte commence par un présent en français qu'il était préférable de traduire par un présent + aspect « *be + ing* » en anglais – l'aspect ici évoquant l'intériorité de l'événement sans s'intéresser au début ni au résultat (« *is filling* »). Toutefois, le jury a fait le choix de ne pas pénaliser ici le recours au présent simple qui n'était pas foncièrement fautif et renvoyait davantage à l'événement unique immédiat. La seconde phrase, qui évoque une simultanéité, invitait à l'utilisation du même temps et aspect que la première phrase. La troisième phrase convoque l'habitude quotidienne (« *Chaque matin les touristes arrivent...* ») : l'aspect « *be + ing* » était alors sanctionné pour tous les verbes de la phrase. Il en est de même pour les trois phrases suivantes (« *Puis vient la nuit.... Et vient la nuit* »). Il s'agit d'événements et d'actions successives. A partir de « *Je suis arrivé...* », l'on passe au temps du récit. Le moment de l'arrivée étant daté à « *il y a trente ans* », le prétérit s'imposait. Mais la phrase qui suit immédiatement (« *Le temps a tout changé* ») évalue les conséquences sur le présent d'un fait commencé dans le passé : l'aspect « *have-EN* » qui exprime un bilan était donc attendu. Si le segment suivant renvoie un état présent (et le présent en anglais allait donc de soi), la question qui vient immédiatement après (« *Pourquoi suis-je revenu ?* ») a donné lieu à deux tendances dans l'ensemble des copies : le choix pour le « *have-EN* » (qui mesure ainsi les conséquences de ce retour sur le présent) et celui pour un prétérit (qui questionne les raisons du retour au moment du retour). Si le prétérit va plus aisément de soi ici, le « *have-EN* » n'a pas été sanctionné pour autant (le jury ne voyant pas en quoi ce choix pourrait être impossible). En revanche, plus loin, pour « *J'ai voulu revoir cette île...* », le prétérit s'imposait, car il renvoie effectivement au moment où la décision a été prise, dans le passé, en rupture avec le présent d'énonciation.

Sur le plan syntaxique, le texte n'a pas posé beaucoup de problèmes de traduction. Les candidats sont restés fidèles à ce style que l'on pourrait qualifier de style paratactique. Seul un calque syntaxique malheureux est apparu dans plusieurs copies : « *Et vient la nuit* » –

l'inversion verbe sujet en anglais n'est possible qu'en cas de topicalisation d'un adverbe de lieu, « *here* ». De fait, le jury n'a pas pénalisé comme calque « *And here comes the night* », car syntaxiquement acceptable. Mais « *here* » a compté comme un ajout qui transforme le ton, la focalisation et l'ancrage temporel du texte original.

Sur le plan lexical, les candidat.e.s devaient faire preuve de subtilité et de précision. Dès le début du texte, la nuit devient palpable, une sorte de matière qui pénètre le paysage. Si « *filling (in)* » était attendu, « *filling up* » renvoyait trop directement à un processus achevé ; « *infiltrating* » était recevable, mais « *\*infiltrating itself* » ne l'était pas.

Pour « l'île se vide d'hommes », « *men* » est problématique car restrictif. Il fallait préférer « *people* » ou « *human beings* » - car il s'agit bien d'évoquer cette présence humaine dans l'espace naturel. Parmi les manquements récurrents, on soulignera le « cratère effondré à l'est » qui, dans plusieurs copies, a été traduit par « *the collapsed crater* », évoquant ainsi presque une sous-catégorie (peu probable) de cratère. Même si une relative alourdisait la phrase, elle était préférable. Aussi, « harasser », traduit par « *harass* », a donné lieu à un faux sens ; ou encore « écrire [...] à la machine » qui se traduisait simplement par « *type* » a été maladroitement traduit par « *\*write on the machine* » par plusieurs candidat.e.s.

Les hésitations dans plusieurs copies se sont logées également autour des déterminants, à commencer par le tout début du texte, « La nuit remplit les creux » qui imposait « *Ø Night* » (pas de fléchage spécifique possible : il s'agit d'une réalité cosmique unique). Le jury a fait le choix, ensuite, d'accepter « *the* » et « *Ø* » pour « chaque matin les touristes », jugeant que chacune de ces propositions relevait d'un choix de traduction possible. Il en fut de même pour « les bateaux » plus loin (« *boats* » et « *the boats* » ont été acceptés). « ... comme une eau sale », en revanche, ne supportait pas la traduction par « *a* » (mais imposait « *Ø* »), l'eau étant indénombrable. Enfin le déictique de « j'ai voulu revoir cette île » devait renvoyer à l'expression d'une proximité (à la fois physique et affective), donc « *this* » était attendu.

Pour ce qui est des pronoms, un seul a pu donner lieu à un choix maladroit : « ... un autre endroit pour s'asseoir à sa table » : le « *you* » était pénalisé, en effet, ici le narrateur n'inclut personne d'autre que lui dans cette tournure impersonnelle. Il était possible de réintroduire un « *I* » en anglais.

Dans l'ensemble, le jury a apprécié la richesse du bagage lexical de beaucoup de candidat.e.s. ainsi que la bonne maîtrise de la syntaxe et, pour certain.e.s la finesse requise pour l'exercice de traduction.

Proposition de traduction :

Night/Darkness is filling (in)/fills (in) the holes/gaps/empty spaces, seeping/filtering between the fields, a tide of shadow/shadows (that is) gradually covering everything/that gradually covers everything. At the same time/Concurrently, people are leaving the island/the island is emptying itself/empties itself of people/the island is deserted by people. Every morning, (the) tourists come by the eight o'clock ferry, they fill in the empty spaces, they occupy/people the beaches, they flow like dirty water along roads and dirt tracks//like dirty water they flow along roads and dirt tracks. Then, when night comes, they empty the ponds/marshes/rock pools again, they withdraw (reluctantly), they disappear. (The) boats carry them away. And night comes/falls.

I arrived on the island for the first time thirty years ago. Everything has changed since then. I can hardly recognize the place, the hills, the beaches and the shape of the crater that has collapsed in the east.

Why have I come back?/Why did I come back? Wasn't there/Weren't there any other place/places for a writer trying/seeking to write/wishing to write? (Was there somewhere) another shelter, far from the noise/the rumbling/the hum of the world, less loud/garish, less insolent, another place where I could have sat at a desk/my writing desk and type my lines, facing the wall? I wanted to see this island again, this fragment of the world, this place with no history, no memory, a rock beaten by the ocean and exhausted/worn out/spoilt by tourists.

Thirty years, the lifespan of a cow.