COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE ANGLAISE ET COURT THÈME

Anne-Marie Miller-Blaise, Florence Schneider

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

Statistiques

Pour la première fois cette année, l'épreuve d'option de commentaire a été assortie d'un court thème. Seuls 55 candidats se sont inscrits pour cette épreuve, alors qu'ils étaient un peu moins d'une centaine à choisir le commentaire composé en 2014. Les candidats ont donc exprimé, semble-t-il, une certaine inquiétude par rapport au nouveau format en se reportant en nombre sur l'épreuve de version-thème. Bien que le jury puisse comprendre ce choix des candidats face à la nouveauté (partielle) de l'épreuve, il tient à souligner que les résultats n'ont en aucun cas reculé : d'une moyenne de 10,01 pour l'épreuve de commentaire composé en 2014, on est passé, cette année, à une moyenne très légèrement supérieure pour l'épreuve de commentaire composé assorti d'un thème, soit 10,13. Le jury souhaite féliciter tout particulièrement les candidats qui ont non seulement composé dans ces nouvelles circonstances mais qui ont également produit des commentaires et des thèmes de très belle facture : 12 copies sur les 53 composées ont obtenu 14 ou plus. Le jury a eu le plaisir, notamment, d'attribuer un 17/20, deux 18/20, un 19/20 et un 20/20. Si on remarque donc un pourcentage légèrement moindre de notes égales ou supérieures à 14/20 dans cette épreuve qu'en version-thème, on constate cependant un plus grand nombre absolu de copies avec des notes très hautes en commentaire-thème (entre 17 et 20/20). L'association du commentaire, qui permet aux candidats de déployer leurs qualités de réflexion et d'analyse, associé au thème, qui témoigne de leurs rigueur et aptitudes linguistiques, permet au jury de mieux déceler chez les candidats tout ce qui doit faire chez eux « l'étoffe » d'anglicistes et de littéraires solides.

Le texte donné pour le commentaire était un extrait de *Richard II*, l'une des pièces historiques (ou « histoires ») de William Shakespeare, auteur canonique s'il en est. Ce choix n'a pas surpris les candidats, bien préparés par leurs professeurs et visiblement familiers de l'œuvre shakespearienne, ce qui explique peut-être un nombre moins important que certaines années de copies égales ou inférieures à 5/20 et de copies blanches. Le court thème, quant à lui, était tiré du roman de Julien Gracq, *Un balcon en forêt*. D'un niveau de difficulté assez élevé, en accord avec les attentes d'excellence de recrutement de l'École, il ne comprenait cependant pas de vocabulaire technique ou rare et permettait d'évaluer les candidats sur des problèmes types de traduction (traduction de l'imparfait, structures syntaxiques et idiomatiques, ponctuation...) sur lesquels nous reviendrons plus loin.

*

Le commentaire

Contextualisation et approches

Comme pour le texte qui a été donné l'année dernière (un poème de Wilfrid Owen, qui entrait en résonance avec les commémorations du centième anniversaire de la première guerre mondiale), le texte d'un auteur aussi connu des candidats qu'est Shakespeare, a parfois conduit à un excès de contextualisation et/ou à de mauvaises contextualisations. D'assez nombreux candidats, rassurés sans doute de composer sur un auteur déjà étudié durant leur préparation au concours, ont eu du mal à se détacher à la fois de cours qu'ils avaient pu avoir sur d'autres pièces du même auteur (dessinant ainsi des analogies plus ou moins pertinentes selon les cas) et de connaissances historiques qu'ils avaient acquises sur la fameuse Guerre des Deux-Roses. Certains ont ainsi rédigé des introductions bien trop longues, tentant d'y reconstituer l'ensemble d'une chronologie dynastique effectivement fort complexe, et qui aboutissait parfois à de malheureuses confusions entre les Lancastre et les York, entre Richard II et Richard III, entre une génération dynastique et la suivante, ou entre la première et la deuxième tétralogie shakespearienne.

Richard II, pour rappel, fils du « Prince noir » (Édouard Woodstock, mort en 1376), et qui succède à son

grand-père, Édouard III, en 1377 à l'âge de dix ans, est un roi Plantagenêt. Il est connu pour un règne assez tyrannique et, surtout, pour sa relation conflictuelle avec une part importante de l'aristocratie anglaise, qui lui reprochait de favoriser à outrance ses proches et conseillers. En 1388, les « Lords Appelants », dont les oncles de Richard, Gloucester et Jean de Gand, remettent une première fois son pouvoir en question en récusant les favoris du roi par l'entremise du Parlement et en lui imposant un nouveau conseil. Richard se venge de cet amoindrissement en bannissant son cousin, Bolingbroke. À la mort du père de ce dernier, Jean de Gand, le roi leur confisque le duché de Lancastre pour le redistribuer à ses soutiens. En 1399, profitant de l'expédition de Richard en Irlande, Bolingbroke revient en Angleterre avec une armée et le projet de s'allouer la couronne. Il reçoit le soutien de familles aristocratiques importantes et de l'Archevêque de Cantorbéry. Il parvient à vaincre, capturer et destituer Richard, puis se fait couronner sous le nom d'Henri IV. Le passage retenu pour le commentaire composé correspondait donc à ce moment de « rupture » dynastique, souvent interprétée comme étant à l'origine de la guerre des Deux-Roses. Bolingbroke y contraint l'héritier légitime à se démettre de la couronne pour la lui concéder dans une forme de procès où le comte de Northumberland semble jouer le rôle d'assesseur.

S'il était évidemment utile de connaître les évènements historiques dont il était question, et qu'on peut s'attendre à ce qu'un angliciste ait ce genre de connaissances, celles-ci n'étaient néanmoins pas indispensables à la construction d'un commentaire fin et pertinent. Ce n'est, en effet, pas la restitution des évènements historiques en eux-mêmes qui nous intéressait ici mais la question de ce que cela implique que de porter l'histoire à la scène. Que fait Shakespeare d'un matériau historique ? Quelles sont les spécificités des formes esthétiques qu'il façonne sous nos yeux ? Quels sont les enjeux de ces formes poétiques et théâtrales ?

Bien souvent, la tentative d'une restitution historique de la part des candidats les détournait d'une meilleure attention au texte. En s'attachant par exemple, à relater les prétendus actions tyranniques de Richard II pour lesquelles il est « accusé » ici mais qui ne sont que suggérées rapidement dans le passage par Northumberland (« These actions and these grievous crimes, / Committed by your person... ») les candidats déportaient parfois le commentaire vers le rapport historique. Dans le contexte de la pièce, cette réplique fait davantage partie d'une stratégie rhétorique visant à justifier la destitution d'un roi légitime, bien que peut-être tyrannique. S'il y a une question politique que pose le texte c'est celle de la monarchie contractuelle et de sa légitimité par rapport à la monarchie absolutiste, qui est défaite ici. Mais Shakespeare ne se fait « ni porte-parole de l'absolutisme royal, ni le défenseurs d'idées républicaines », « ni lancastrien, ni ricardien », comme l'explique Gisèle Venet. S'il s'inspire des chroniques de Holinshed, il ne se fait ni historien ni politologue. Son projet est autre. En tant que dramaturge, il met en scène une « poétique [...] subtile de l'ambiguïté tragique et de l'intériorisation de la douleur » qui « accompagne cette mutation majeure du prestige et de la pratique de la royauté »[1]. C'est cette poétique et cette dramatisation « subtiles », « ambiguës », qu'il convenait de mettre en lumière. Grâce à une attention aiguisée au texte et à une réflexion sur la spatialisation ou la visualisation propres à la scène de ce moment dramatique, les candidats étaient plus naturellement conduits à problématiser une dépossession (matérielle, symbolique et identitaire) qui se joue sur une scène tragique intérieure, et non plus simplement « historique ». Shakespeare ré-extériorise sous forme dramatique cette tragédie intérieure profonde en la portant sur les planches. Ce qu'il nous montre c'est avant tout la tragédie d'un homme que tout avait porté à croire, jusque là, qu'il était, comme le Christ lui-même qu'il convoque dans sa douloureuse tirade, le représentant de l'ordre divin sur terre et qui découvre soudain que sans son nom de roi, il n'est plus rien.

Cet écueil d'une mauvaise utilisation de la contextualisation s'est accompagné parfois d'autres travers. Certains candidats avaient repéré, à juste titre, des éléments de mise en abyme, lorsque les spectateurs sur scène sont pris à témoin par Richard - « all of you that stand and look upon me » - tout comme le sont ceux qui regardent la pièce; mais le théâtre dans le théâtre ne pouvait être une idée qui constitue à elle seule une partie du développement. Le propos shakespearien étant plus ici de montrer combien le pouvoir réside dans les signes et la visualisation de l'autorité. Certaines copies, les moins bonnes, ont fait de réels contre-sens sur le désir de Richard de se déposséder de sa couronne, sans voir la complexité psychologique et politique du personnage, sans saisir ses revirements.

En raison du raccourcissement de l'épreuve de commentaire composé (désormais adossé au court thème), il importe plus que jamais que les candidats ne se perdent pas en remarques contextuelles, qu'ils identifient la dynamique propre du texte, qu'ils en problématisent les enjeux pour aboutir à une analyse aiguisée et précise, plutôt qu'exhaustive. La pertinence doit l'emporter sur la prolixité et la démonstration de connaissances.

Dynamique du texte, enjeux poétiques et dramatiques

Si le jury se réjouit de n'avoir lu que très peu de copies complètement hors-sujet, il regrette cependant que les candidats ne prennent pas assez la peine d'analyser la dynamique du texte avant de formuler une

[1] Gisèle Venet, dans la notice à l'édition de la Pléiade, *Histoires II*, Gallimard, 2008, p. 1434.

problématique et de construire leur plan. Avec des textes aussi riches que celui proposé au concours, les questions, les enjeux sont tous contenus dans le passage. Il faut le déplier et regarder ses articulations pour saisir ce qu'y s'y joue.

Le passage tout entier est bien placé sous le signe du paradoxe et de l'ambiguïté, comme l'illustre si bien le premier vers de la réponse de Richard à la question initiale de Bolingbroke : « Bolinbroke – Are you contented to resign the crown ? / Richard – Ay, no. – no ay ». Dans ce lapidaire enchaînement de monosyllabes qui ouvre la première réplique du roi, Shakespeare joue de la polysémie de « Ay », qui peut aussi bien avoir le sens de l'interjection « Alas ! », le sens de l'adverbe « ever », que celui de l'affirmation « Yes ». La réunion des contraires, du « oui » et du « non », sous forme de chiasme, inscrit d'emblée la négativité au centre d'une tentative de contrôle : faire de cette perte l'élément d'une nouvelle identité non plus subie (« for I must nothing be », v. 2) mais choisie (« I will undo myself », v. 4). En effet, le bégaiement, l'hésitation initiale ne perturbe pas pour autant le rythme majestueux et maîtrisé d'un pentamètre iambique tout à fait régulier : « Ay, **no**. No **ay**; for **I** must **no**thing **be**; / There**fore** no **no**, for **I** re**sign** to **thee** »[2]. Au vers 4, Richard en appelle à l'auditoire, comme au public de la pièce, de regarder le spectacle de la destitution (« Now mark me »), dont il veut se faire le seul acteur, afin de mieux retourner cette perte en une abdication volontaire. Beaucoup de candidats ont noté ici la récurrence de pronom personnel « I » et du possessif « mine » (dans l'anaphore des vers 8 à 11), preuve de ce que Richard se posait en véritable auteur de ses propres actions. Cette première tirade correspond à la performance d'une première parole elle-même performative, « I **will** undo myself », où l'auxiliaire de la volonté vient se substituer au « must » du vers 2. Ce qui se construit alors sous nos yeux, à la fois textuellement et visuellement, c'est non pas le spectacle du mystique corps du roi, mais au contraire sa désagrégation, Richard ôtant tour à tour chacun de ses vêtements et attribut royaux, mettant à nu, anatomisant même son corps, qui n'est plus que main impuissante, cœur déchiré, œil larmoyant, langue inaudible, soupir.

À la destitution, Richard, roi démis (ou « unkinged »), répond par une nouvelle inversion par laquelle il devient ironiquement celui qui acclame l'usurpateur, le roi Henri (v. 21-22). Le motif du renversement opère jusque dans les préfixes verbaux utilisés (« for- » dans « forswear » et « forego », v. 13-14 a bien le sens de « out » ou « away »). Reprenant à la tradition du *memento mori* l'idée que la mort est un grand niveleur, il met en scène le basculement de la verticalité de sa position de roi sur son trône (« in Richard's seat to sit », v. 19) à l'horizontalité de l'homme déchu dans sa tombe (« in an earthly pit !). Ici, comme dans tous les vers 15 à 22 (et trop peu de copies en ont d'ailleurs fait état), l'usage de la rime suivie (ou « couplet »), très artificielle et solennelle par comparaison avec les pentamètres iambiques non rimés (« blank verse »), signe le paroxysme pathétique de la douleur et de la défaite et nous rappelle qu'il y a comme une mise en abyme du spectacle de la déposition que Richard joue délibérément pour en être l'acteur et non la marionnette. L'enchâssement du discours direct, le dédoublement de sa propre voix à la fin de cette première tirade va dans le même sens d'une mise en spectacle de sa destitution : « 'God save King Henry,' unkinged Richard says ». Malgré sa tentative d'une paradoxale reprise de pouvoir par le recours au dessein rhétorique et la performance de sa propre chute, Richard ne peut se soumettre tout à fait à son destin.

Un deuxième temps, s'ouvre alors dans le passage, lorsque Northumberland lui tend le registre portant la liste des chefs d'accusation. Les paroles, dans lesquelles le registre légal l'emporte sur le pathétique, offre un semblant d'équilibre et d'objectivité. Il tend un papier, objet scénique simple et frappant, qui a pour fonction d'inscrire la déchéance de Richard dans la lettre de la loi. En réalité, il s'agit là aussi d'une stratégie rhétorique par laquelle on va tenter de justifier auprès des yeux du peuple la déposition d'un roi légitime. L'usage du verbe « deem » au vers 29 est très révélateur à cet égard : ce qui compte c'est le spectacle ou l'apparence de légitimité de la déposition. Mais cette soumission à une nouvelle loi, inscrite, indélébile, pousse alors Richard à la rébellion, nouvel état psychologique du personnage : « Must I do so ? ». Et, contre la lettre de la loi, Richard, en roi Chrétien, en roi de droit divin, va dessiner le portrait christique d'un roi martyr. Loin de se soumettre cette fois et de continuer à se faire l'acteur de sa déposition, il retourne l'accusation contre les plaignants en leur rappelant qu'il y a une loi au-dessus de la leur, celle de Dieu, « the book of Heaven » (v. 38), qui interdit pareille destitution. Le passage tout entier qui ne cesse de revenir au mot « oath » réactive d'ailleurs la question disputée, dans l'Angleterre élisabéthaine depuis laquelle Shakespeare écrit cette pièce, du « serment de suprématie » (« Oath of Supremacy »), par laquelle le monarque d'Angleterre était aussi le chef de l'Église. En tous les cas, Richard se dépeint en héros christique et sacrificiel et ses accusateurs sont des « Pilates » entachés de son sang. Comme Marc Antoine dans le *Jules César* de Shakespeare, qui répond à l'argumentaire républicain de Brutus en transformant la dépouille et le manteau de César en un corps christique innocent et sacrifié, ici Richard utilise pour lui-même l'argument efficace de l'image pathétique du Christ, face à la froideur d'une fausse loi.

Cependant dans la troisième réplique de Richard, troisième moment et état psychologique du personnage, c'est le désespoir et non la gloire d'une transfiguration christique qui l'emporte. Parce que ses yeux

---

[2] Il est également possible dans ces deux vers d'accentuer les deux premières syllabes à chaque fois pour avoir un spondée initial (« **Ay**,/**No** » et « **There**/**fore** ». Ceci ne change rien, cependant, au rythme dominant et iambique des pentamètres.

sont aveuglés de larmes (v. 46), il ne peut plus rien voir et son regard se tourne alors résolument vers l'intérieur : il se désigne comme son propre traître, car il a commis cet immense péché que de se démettre lui-même de la place que Dieu lui avait assigné. Le motif du dédoublement, présent dans la première tirade déjà, où Richard jouait le rôle de Richard, refait surface sous une autre forme. Richard abandonne le registre de la possession et de la dépossession (présent dans les vers 8 à 11 avec la répétition du possessif « With **mine own** »). Il adopte, au contraire, le registre de la réflexivité : « I turn mine eyes upon **myself** / I find **myself** a traitor[...] » (v. 49-50). Le passage s'offre comme une nouvelle forme de « miroir des princes », non plus un sage livre de conseils, mais celui, intériorisé par le roi lui-même, et dans lequel il contemple sa propre dissolution. L'heure n'est plus alors à l'accusation mais au constat désespéré. Il ne reste plus que la tragédie des « deux corps »[3] du roi. « Richard a dénaturé, explique Gisèle Venet, le lien fondamental de la monarchie, analogue au lieu de vérité qui unit les mots aux choses ; il a vidé le nom de roi de sa double valeur, et la personne privée du roi n'incarne plus les vertus de son nom sacré »[4]. En effet, Richard dépouille « son corps de roi » (« undeck the pompous body of a king », v. 52) ce qui aboutit au scandaleux paradoxe d'une « gloire » désormais « basse », d'un « souverrain » désormais « esclave », d'une « majesté » « assujettie », de la « tête de l'état » devenue pauvre « paysan » (v. 53-54). En perdant son corps et son nom de roi, Richard se rend compte qu'il n'est plus rien, ce que les candidats n'ont souvent pas manqué de signaler en montrant, notamment, des parallélismes tout à fait valables avec la figure de Hamlet. Les vers finaux suggèrent alors une véritable crise plus qu'identitaire, ontologique. Ce scandale absolu, à la fois d'une royauté dénaturée et d'une perte de soi, ne passa pas d'ailleurs inaperçu de la reine Élisabeth qui fit censurer ce passage qui offrait une dangereuse analogie avec la rébellion d'Essex, parfaitement contemporaine de la pièce. Elle aurait même murmuré « Je suis Richard II, ne le savez-vous pas ? »[5].

Une fois cette progression identifiée, du renversement d'une dépossession qui semble devenir choisie, à la rébellion, et au désespoir, et qui passe par l'expression de mille paradoxes et ambiguïtés, les candidats pouvaient alors mieux formuler la problématique et construire leur plan. La problématique pouvait prendre de nombreuses formes : beaucoup de copies ont souligné la question de l'identité, en effet centrale. Mais, afin de composer un commentaire réellement littéraire, il ne fallait pas omettre de se demander comment les formes poétiques et dramatiques de Shakespeare présidaient à cette interrogation identitaire. En effet, le passage est emprunt d'une poétique du paradoxe et de l'inversion (avec autant de chiasmes et d'antithèses...) et met en scène, à la fois visuellement et rhétoriquement, une crise politique et ontologique. Il en est la traduction esthétique. Le jury félicite d'ailleurs les candidats et leurs enseignants pour la grande qualité des analyses stylistiques lues dans de nombreuses copies. Il souligne, une fois encore, que ces remarques stylistiques doivent venir étayer le propos du commentaire, et ne doivent en aucun cas être séparées du fond. Toutefois, ce défaut de réflexion et de composition n'a été que marginal, et de nombreux candidats ont su mettre à profit leurs connaissances de scansion et de rhétorique.

Le plan – L'exemple de bonnes copies

À titre d'exemple, et dans un souci de ne pas être trop normatif sur la question du plan, nous nous contenterons de donner deux exemples de très bonnes copies. Dans la première, le candidat identifiait dans son introduction le passage comme une scène tragique de destitution à la fois sur le plan politique et métaphysique. Dans la première partie du commentaire il s'attachait à la qualité dramatique du texte en montrant comment Shakespeare transformait un matériau historique en un matériau théâtral, et réactivait les topoi de la tragédie (ton pathétique, dramatisation des évènements, hamartia du héros tragique, anagnorisis...). Dans sa deuxième partie, il s'attachait à une lecture plus « judiciaire » du texte en faisant voir que le passage prenait la forme d'un procès dans lequel Richard retournait l'accusation contre les demandeurs dans ce qui est aussi un spectacle soumis aux yeux du Parlement comme des spectateurs. Il reproche d'ailleurs jusqu'aux spectateurs mêmes d'être complices, d'être indifférents, et d'être des « Pilate » (v. 41-42). Mais sa tentative échoue, pas tant auprès des spectateurs que de lui-même. C'est pourquoi, dans la troisième partie, le candidat étudie alors l'espace de la scène shakespearienne comme celle où s'incarne une crise existentielle.

Dans la seconde copie, le candidat se concentrait dans l'introduction sur l'expression du désespoir qui est propre à cette scène. Le passage est bâti sur un mouvement irréversible vers la perte. Tout ce qui reste à Richard, alors, c'est le langage, seul outil de pouvoir encore à sa disposition. La première partie s'attache à la complainte de Richard qui exprime non seulement sa propre perte mais aussi l'état de chaos ou de renversement dans lequel semblent être pris son royaume et l'ordre naturel. Cependant, comme l'illustre la deuxième partie du commentaire, et malgré ce que Richard affirme au début du passage sur sa « langue », il est encore en pleine possession de ses dons rhétoriques et parvient à inverser les rôles entre l'accusé et les plaignants. Dans la troisième partie de son commentaire, le candidat met alors en lumière comment ses deux « parties » permettent à

---

3 Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, 1957.

4 Gisèle Venet, *op. cit.*, p. 1434.

5 Voir *ibid*., p. 1428.

Shakespeare de confronter deux différents modes de gouvernement, la monarchie absolue (encore qu'il aurait mieux valu parler de monarchie de droit divin) et une monarchie dans laquelle le roi serait en fait choisi pour sa sagesse par le peuple. Le passage, qui met en scène la fragmentation du corps du roi, témoigne de la fin d'un système monarchique. Bien que Bolingbroke apparaisse comme un monarque plus éclairé, la dégradation du corps du roi dans cette scène, annonce une dégradation politique à laquelle Henri ne pourra échapper et qu'il a en réalité amorcé. La copie s'achève sur l'analogie qui est dessinée dans le passage être entre l'action de gouverner et l'action de jouer (au théâtre). L'autorité repose sur la mise en scène mais celle-ci reste fondamentalement corrompue.

Les deux copies mentionnées ont su mêler finement arguments philosophiques ou politiques et micro-lectures pertinentes, avec une attention à tous les outils rhétoriques en jeu, les effets de répétition et de cadence, et ont su montrer la nécessité ici de la scène dans l'expression des enjeux. Le jury les félicite pour leur belles « performances », ainsi que leurs professeurs, pour le beau travail de « répétition » mené en amont.

*

Le thème donné cette année, à l'occasion de la première apparition de cet exercice aux côtés du commentaire composé, était extrait du roman de Julien Gracq, *Un balcon en forêt*. L'émoi amoureux et le désir viennent transformer le rude hiver de la drôle de guerre que vit le personnage de Grange dans cet avant-poste désert et inquiétant que sont les Ardennes. Au milieu de l'ennui et de la menace, le sentiment amoureux redonne quelques instants une acuité au regard, une émouvante impression de l'existence des choses. Le passage est caractérisé par son attention au détail et chaque petite « brindille de laine » participe à cette transfiguration et à cette émotion qui naît de la contemplation de Mona, elle-même chose « goûtée » par le protagoniste, mais de manière aussi éphémère que la vie.

Le passage était exigeant et discriminant. Non seulement il permettait aux candidats de mettre à profit un lexique riche lorsqu'ils en disposaient d'un, mais il se dérobait aussi à toute traduction automatique, littérale ou mot à mot. Les plus grossières fautes étaient dues, très précisément, à des calques de structure et des problèmes de construction syntaxique. Le texte permettait de tester également la question de la traduction de l'imparfait en anglais, qui se traduit, selon les cas par des formes aussi variées que le prétérit simple, le prétérit dit « continu » (WAS + verbe en -ING), l'auxiliaire WOULD ou, encore, parfois par un *pluperfect*. Ici, la distinction principale à effectuer était entre l'usage du prétérit simple et de la forme dite « continue ». Nous proposons de reprendre les difficultés le plus fréquemment rencontrées segment par segment.

[segment 1]

— Enlève-moi mes bottes, fit-elle d'une voix petite et comme embrumée. J'ai si froid aux pieds. Ils sont tout mouillés.

> "Take off my boots, will you?" she said in a tiny / little and somehow / somewhat clouded / misty / fuddled / hushed / muffled / muted voice. "My feet are so cold. They're so damp / wet"

La première phrase du texte, qui fait apparaître une bribe de dialogue, permettait de vérifier la bonne maîtrise de la ponctuation du dialogue en anglais. Il faut se souvenir qu'en anglais le discours direct est strictement encadré par des guillemets (simples ou doubles, ouvrants et fermants). Dans la première phrase du texte, beaucoup de candidats ont eu du mal à rendre la structure initiale dans laquelle apparaît l'impératif : « Enlève-moi mes bottes ». Il était judicieux de repasser d'abord par une structure verbale hors contexte : « enlever un vêtement à quelqu'un » se dit « to take a piece of clothing OFF FOR someone » (par opposition à « to take something OFF the table » ou même, par opposition à un nourrisson qui ne pourrait pas lui-même enlever sa propre couche > « to take a nappy off a baby »). Ainsi une traduction en « Take my boots off for me », ou, plus simplement, « Take my boots off » (mais surtout pas suivie de « of me », qui tendrait à réifier le corps de la personne), était acceptable grammaticalement. Cependant, il aurait fallu noter en plus que la répétition de la première personne (« moi » et « mes ») nuançait la valeur de l'impératif pour en faire une requête affectueuse, d'où notre proposition de changement de structure, qui traduit justement l'impression d'ordre affectueux et restaure une formulation beaucoup plus idiomatique : « "Take off my boots, will you?" ».

Autre difficulté de traduction dans cette première phrase : la structure « une voix comme embuée ». L'adverbe « comme » pouvait être rendu aussi bien par « somewhat » ou « somehow » que par une structure légèrement étoffée : « ...in a voice that seemed... ». L'usage par Gracq de l'adjectif « embuée » pour décrire la voix est assez inhabituel. On pouvait conserver cette originalité métaphorique en traduisant par un adjectif comme « misty », mais on pouvait aussi opter, ce qui semble plus naturel en anglais, langue à la fois très descriptive et logique, pour un adjectif plus régulièrement associé à un son quelque peu « ouaté » : « muffled »

ou « muted », par exemple. Enfin, l'adjectif « mouillé » pouvait se traduire de façons diverses. Le jury a accepté « soaking » et la collocation « soaking wet », bien que, techniquement, en anglais, on parlerait plutôt de « soaking socks », par exemple, dans la mesure où les chaussettes peuvent littéralement être gorgées d'eau alors que des « pieds » ne le peuvent pas. On parlera plus volontiers en anglais de « wet feet » ou de « damp feet ». Il valait donc mieux garder le terme de « soaking » pour la phrase suivante.

[segment 2]

Sous ses bottes de caoutchouc dans lesquelles clapotaient deux flaques menues, elle portait de grosses chaussettes d'homme en laine, toutes trempées.

> ***Inside her rubber /rain boots / wellingtons, filled with two small lapping puddles of water // spluttering with two puddles of water, she wore / was wearing (completely) soggy thick woolen men's socks // she wore thick, woolen socks that were soaking wet // the thick woolen men's socks she was wearing were soaking wet.***

Le jury regrette que, dans ce deuxième segment, les « bottes de caoutchouc » aient donné lieu à autant de barbarismes que de calques en « *caoutchouc boots ». Il ne s'agit pas d'un terme si rare...La structure relative « dans lesquelles » a aussi généré des traductions très fautives dans leur construction. On note que le premier imparfait peut très bien être transposé en un participe passé « filled with... » ou une participiale construite sur un participe présent. Il convenait de s'interroger sur la valeur des imparfaits dans tout le segment. « Portait », qui traduit une « action » de fond par rapport à l'action ponctuelle qui consiste à ôter les bottes, pouvait être rendu par un prétérit + BE -ING, mais cela n'était nullement obligatoire, et le prétérit simple, utilisé ici pour sa valeur descriptive, était amplement suffisant.

[segment 3]

Grange les fit glisser. Ses yeux le piquaient, une espèce d'angoisse tendre le prenait à la gorge, il sentait qu'il serrait les mâchoires pour ne pas claquer des dents.

> Grange slipped them off her feet. His eyes were pricking / watering / itchy // His eyes itched, // His eyes began to itch and his throat tightened with a lump of tender anxiety ; (he could feel) he had to clench his teeth to keep (them) from chattering.

Dans ce troisième segment, il importait d'être prudent sur la traduction du verbe « faire », autre difficulté type de la traduction du français vers l'anglais. Bien que « he made them slip off her feet » ne soit pas en soi faux grammaticalement, cela indiquerait une très forte résistance et un animisme des bottes. L'allègement est ici nécessaire : « Grange slipped them off ». On notera la présence obligatoire de la postposition « off ». En revanche, on peut étoffer la suite, et c'est même préférable, en rajoutant un complément « her feet », la collocation « to slip something off » étant plutôt indicative d'un geste que l'on fait à un vêtement en l'ôtant soi-même.

Dans la deuxième phrase, le premier imparfait peut se traduire soit par un prétérit soit par un WAS+ verbe en -ING, puisque cette sensation peut être lue comme constituant une forme d'arrière plan duratif par rapport à l'action d'enlever les bottes de Mona. Les actions suivantes, en revanche, elles aussi narrées à l'imparfait, sont beaucoup plus clairement des actions ponctuelles. L'usage de l'imparfait ici est un « faux imparfait » de narration, qui permet en réalité à Gracq d'opérer une focalisation interne et de nous faire ressentir les choses avec Grange. C'est pourquoi, parmi les suggestions ci-dessus nous exprimons une préférence pour la formulation légèrement étoffée : « His eyes began to itch,.... », qui, en anglais, permet de mieux faire ressentir l'émergence soudaine d'une émotion sur laquelle Grange n'a pas entièrement prise. Enfin, dans ce troisième segment, le jury attire l'attention des candidats sur les collocations « to clench one's teeth » et « chattering teeth », trop souvent inconnues. Les dents ne peuvent pas « shiver » en anglais. Cette action de grelotter est nécessairement celle d'un sujet tout entier, et pas de ses seules dents.

[segment 4]

Il toucha du bout de ses doigts les doigts petits et mouillés que le froid recroquevillait, puis la plante douce : au bord des ongles un peu bleuis s'étaient accrochées des brindilles de laine ; tout à coup il se sentit fondre de nouveau d'une pitié tendre et très trouble [...].

>***He ran the tip of his fingers along / over her small toes, curled up with cold, then (over / under) her soft soles / the soft soles of her feet: little shreds / fuzzes of wool / yarn had gathered at the edges of her slightly blue toe nails; and suddenly, he could feel / he felt his heart melt again with the mistiest and tenderest of pities.***

Dans ce dernier segment, les traductions littérales « du bout de ses doigts » par un groupe prépositionnel commençant en « with » (« with the tips of his fingers ») était assez maladroite et donnait l'impression que le bout des doigts étaient plutôt une sorte d'instrument extérieur à la personne qu'un élément de son propre corps. On s'étonne un peu de ce que les termes de « toe » et « sole » ne soient pas connus de certains candidats. Dans la dernière phrase, on pouvait avantageusement opter pour une explicitation modale en introduisant un « could » (« he could feel »), mais la soudaineté de cette sensation pouvait aussi bien être rendue par l'usage du prétérit « felt ». Bien que « pity » ne soit pas comptable, sa modulation avec des adjectifs inattendus, en faisant un type très particulier de « pity », justifie cet usage comptable.

Malgré des traductions assez maladroites en raison d'une tendance trop importante au calque et, parfois, à un manque assez criant de connaissances lexicales (comme sur les parties du corps), le jury a eu l'occasion de lire de bonnes traductions, fluides et idiomatiques. Il espère avoir le plaisir d'en lire d'autres... d'en lire plus, et de lire plus de commentaires (ce qui implique aussi qu'un nombre plus important de candidats s'inscrivent pour cette « nouvelle » épreuve du commentaire associé au thème). La très grande qualité d'un nombre non négligeable de copies montre que cette épreuve est très bien comprise et préparée par les professeurs qui l'enseignent et qu'elle est à la portée des candidats à l'École normale supérieure.