



# SUJETS

Pour vous permettre un entraînement progressif, les versions qui suivent ont été graduées.

## I - SUJETS ANNOTÉS ET CORRIGÉS

### 1 - Sujets 1 à 15 (faciles)

Ils sont très accessibles et conviennent aux élèves de toutes les sections.

### 2 - Sujets 16 à 25 (moyenne difficulté)

Ils sont d'un niveau intermédiaire ou avancé et concernent davantage les élèves de terminale littéraire (anglais IV1).

### 3 - Sujets 26 à 30 (plus difficiles)

Ces sujets sont beaucoup plus ambitieuses et s'adressent à ceux et celles d'entre vous qui s'intéressent de près à la littérature de langue anglaise et envisagent peut-être d'étudier cette langue à l'université.

## II - SUJETS ANNOTÉS

### 1 - Sujets 31 à 35 (faciles)

### 2 - Sujets 36 à 40 (moyenne difficulté)

Comment procéder ?

Lisez l'introduction, le texte et les annotations qui lui font suite, puis traduisez. Les élèves qui ont déjà acquis une certaine aisance en traduction peuvent faire « un premier jet » et ne lire les annotations que dans un deuxième temps.

Ne vous reportez au corrigé qu'en fin de parcours. Il va de soi que la solution qui vous est proposée n'en est qu'une parmi bien d'autres.

# I - SUJETS INTRODUITS, ANNOTÉS ET CORRIGÉS

## I - SUJET 1 À 15 (FACILES)

### SUJET 1

#### INTRODUCTION

Au premier chapitre du roman dont ce passage est extrait, le narrateur évoque les années qu'il a passées à Columbia, la célèbre université new-yorkaise.

#### TEXTE

*I came to New York in the fall of 1965. I was eighteen years old then, and for the first nine months I lived in a college dormitory. All out-of-town freshmen at Columbia were required to live on campus, but once the term was over I moved into an apartment on West 112th Street. That was where I lived for the next three years, right up to the moment when I finally hit bottom. Considering the odds against me, it was a miracle I lasted as long as I did.*

*I lived in that apartment with over a thousand books. They had originally belonged to my Uncle Victor, and he had collected them slowly over the course of about thirty years.*

Paul Auster, *Moon Palace*, 1989

#### NOTES

*fall* (American English) = *autumn* / *freshmen* = *students in the first year at university* / *were required to live* = *had to live* / *bottom* = *lowest part* / *considering the odds against me* = *given my bad luck*

#### REMARQUES

*in the fall of 1965* : attention à la préposition.

*the first nine months* : restituer le bon ordre des mots en français.

*dormitory* : « dortoir » serait impropre ici. Où les étudiants sont-ils logés ?

*were required* : il n'est pas possible de calquer ce passif en français. Utiliser une tournure en « on ».

*on West 112th Street* : attention à la préposition.

*That was where...* : on attend un présent en français.

*right up to* : *right* sert à renforcer *up to*, mais on peut difficilement en rendre compte dans la traduction.

*hit bottom* : *hit* ne correspond pas à « frapper » dans ce contexte. Quelle est la collocation française équivalente ?

*it was a miracle* : là encore, le français emploiera plus facilement un présent (le phénomène décrit, même passé, est toujours perçu comme un miracle). On peut conserver le nom ou le transposer par l'adjectif.

*with over a thousand books* : étoffer la préposition.

*originally* : éviter l'adverbe correspondant, moins usité en français, et transposer (locution adverbiale).

*course* est un faux ami dont le contexte permet d'inférer le sens.

### CORRIGÉ

Je suis arrivé à New York à l'automne 1965. J'avais dix-huit ans à l'époque, et pendant les neuf premiers mois, j'ai habité dans une résidence universitaire. A Columbia, on exigeait de tous les étudiants de première année étrangers à la ville qu'ils vivent sur le campus, mais à la fin du trimestre, j'ai emménagé dans un appartement de la 112<sup>e</sup> Rue Ouest. C'est là que j'ai habité les trois années suivantes, jusqu'au moment où j'ai fini par toucher le fond. Comme je jouais de malchance, il est miraculeux que j'aie tenu aussi longtemps.

J'ai vécu dans cet appartement qui contenait plus d'un millier de livres. A l'origine, ils avaient appartenu à mon oncle Victor qui les avait accumulés petit à petit sur une période d'une trentaine d'années.

## SUJET 2

### INTRODUCTION

Dans l'article dont le texte suivant est tiré, une journaliste de la BBC fait le bilan de la situation des femmes dans le monde aujourd'hui. A l'occasion de la Journée Internationale de la Femme, elle explique que la date du 8 mars a été retenue à l'initiative de la socialiste allemande Clara Zetkin, qui souhaitait rendre hommage à des ouvrières dont elle admirait le courage.

### TEXTE

*International Women's Day, which is held every year on 8 March, is intended to remind us of the continuing inequality between men and women, and to encourage*

*people and governments to work towards eliminating all forms of gender discrimination.*

*International Women's Day has its origins in an event which occurred at the beginning of this century, when women textile workers in the US went on strike. They were protesting about low wages and poor working conditions.*

Anna Umbima, *BBC English Magazine*, March 1998

#### NOTES

*is held* = takes place / *is intended to* = is aimed at / *gender* = sex / *occurred* = took place / *went on strike* = stopped working / *wages* = pay

#### REMARQUES

*International Women's Day* : l'anglais souligne la pluralité là où la conception du français est générique.

*continuing* : l'adjectif correspondant n'existe pas. Trouver un synonyme.

*people and governments* : on n'oppose pas les « gens » aux « gouvernements » en français ; en revanche, l'opposition entre « population » et « gouvernement » est classique.

*work towards eliminating* : le mot à mot est absurde. Penser à un synonyme soutenu de travailler et étoffer *towards*. Le gérondif devient un nom.

*which occurred* : la relative peut être maintenue (« qui advint ») ou transposée par le participe passé.

*US* : ne pas conserver telles quelles ce genre d'abréviations en français. C'est un défaut caractéristique des traductions « bâclées ».

*went on strike / were protesting* : tenir compte de l'opposition entre prétérit simple et avec *-ing*.

*low wages* : étoffer *low* de façon à rendre la notion d'insuffisance.

*poor* ne signifie pas « pauvre » dans ce contexte, mais « médiocre ».

#### CORRIGÉ

La Journée Internationale de la Femme, qui a lieu le 8 mars de chaque année, est destinée à nous rappeler l'inégalité persistante entre hommes et femmes, et à encourager la population et les gouvernements à œuvrer dans le sens de l'élimination de toute forme de discrimination sexuelle.

La Journée Internationale de la Femme tire son origine d'un événement survenu au début de ce siècle, lorsque des ouvrières du textile américaines se mirent en grève. Elles protestaient contre des salaires trop bas et des conditions de travail médiocres.

## S U J E T 3

## INTRODUCTION

Dans cette scène tendue, Port Moresby essaie de parler à sa femme de son mal-être et de lui faire comprendre qu'il a peur de la perdre. Cela lui est d'autant plus difficile que Kit ne cesse de se dérober.

## TEXTE

*'I wanted to talk to you.'*

*She did not know what to say. She said: 'I'm glad.'*

*'There are so many things I want to say. I don't know what they are. I've forgotten them all.'*

*She patted his hand lightly. 'It's always that way.'*

*He lay silent for a moment.*

*'Wouldn't you like some warm milk?' she said cheerfully.*

*He seemed distraught. 'I don't think there's time. I don't know.'*

*'I'll fix it for you,' she announced, and she sat up, glad to be free.*

*'Please stay here.'*

Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, 1949

## NOTES

*patted* = *tapped* (with her fingers) / *cheerfully* = *happily* / *distraught* = *extremely upset*

## REMARQUES

Le verbe *say* apparaît quatre fois dans ce passage. La répétition du verbe « dire » serait maladroite en français : il faut varier l'expression.

*I'm glad* : « Je suis contente » sonne faux ici. Il faudrait au minimum étoffer l'expression à l'aide du pronom « en ».

*I don't know what they are* : le mot à mot laisserait entendre que Port ne sait pas de quoi il s'agit, or le contexte indique bien qu'il n'a fait qu'oublier les points qu'il souhaitait aborder avec Kit.

*She patted his hand lightly* : le verbe « tapoter » contient implicitement la notion de légèreté, par conséquent on ne traduira pas *lightly* par l'adverbe correspondant (« légèrement »), ce qui aboutirait à une redondance.

*He lay silent a moment* : pour respecter la lettre du texte, il faudrait préciser que Port resta allongé en silence, mais comme le lecteur du roman sait que ce personnage est étendu sur son lit dans ce chapitre, cette précision est inutile et constituerait une surtraduction.

*cheerfully* : renvoie au ton employé par Kit.

*distraught* : le dictionnaire donne « égaré », « affolé », « bouleversé ». Compte tenu de la situation, on peut opter pour un adjectif qui suggère que Port ne sait plus où il en est.

*I don't think there's time* : Moduler : en français, nous ne disons pas qu'« il y a du temps », mais que « nous avons le temps ».

*fix* est parfois un faux ami : en anglais américain, ce terme peut signifier « préparer ».

*she announced, and she sat up* : ici, la conjonction de coordination *and* ne relie pas deux actes consécutifs mais concomittants, ce que le français marquera par un gérondif (« en s'asseyant »).

*glad to be free* : « heureuse d'être libre » paraît trop général en français : mieux vaut adopter une traduction qui mette en valeur le caractère ponctuel de cette liberté.

#### CORRIGÉ

– Je voulais te parler.

Elle ne savait pas quoi dire. Elle répondit :

– Volontiers.

– Il y a tant de choses que je veux te dire. Je ne sais plus lesquelles. J'ai tout oublié.

Elle lui tapota la main.

– C'est toujours comme ça.

Il resta silencieux un moment.

– Est-ce que tu ne voudrais pas un peu de lait chaud ? demanda-t-elle sur un ton enjoué.

Il sembla désesparé.

– Je ne crois pas qu'on ait le temps. Je ne sais pas.

– Je vais te le préparer, annonça-t-elle en s'asseyant, heureuse de pouvoir se libérer.

– Reste là, s'il te plaît.

## SUJET 4

### INTRODUCTION

La scène se passe dans une petite ville de l'Etat de New York. Le narrateur est un jeune sociologue chargé d'une enquête sur une secte.

## TEXTE

'Yes?' *The woman who had opened the door was as typical as the rest. White Protestant American middle-class middle-aged housewife, in a housedress and flowered apron. This one was about forty, smallish and dumpy, with faded red hair and freckled white skin. She looked suspicious at seeing a strange man on her porch. Though I wasn't carrying a briefcase, no doubt I planned to sell her something she didn't need or want. Her Yes was 75 per cent No.*

Alison Lurie, *Imaginary Friends*, 1967

## NOTES

*dumpy* = short and fat / *faded* = not bright / *porch* (American English) = veranda / *though* = although

## REMARQUES

*White Protestant middle-class middle-aged housewife*. Traduire d'abord le nom *housewife* pour identifier la personne dont on parle. Le bloc d'adjectifs en enfilade, si caractéristique de l'anglais, doit faire l'objet d'un nouvel agencement (plusieurs combinaisons sont envisageables). *Middle-class* et *middle-aged* n'ont pas d'équivalents directs en français et seront donc transposés. La mise en apposition (du nom « petite-bourgeoise » en l'occurrence) est souvent un procédé commode dans ce genre de cas, dans la mesure où elle permet d'aérer une phrase trop compacte.

*smallish* : on peut rendre compte du suffixe *-ish* (indicateur de tendance) par un adverbe.

*with faded red hair* : dans les portraits, la préposition *with* est très souvent traduite par « au(x) » ou « à la ».

*freckled* : adjectif formé sur *freckle* (tache de rousseur). Comme il n'a pas d'équivalent en français, il faut transposer = recours obligatoire à une périphrase explicative.

*suspicious* peut correspondre à « soupçonneux » ou à « suspect » ; de même, *strange* peut signifier « étrange » mais aussi « inconnu ». Dans les deux cas, le contexte permet de faire le bon choix.

*no doubt I planned* : le narrateur adopte le point de vue de son interlocutrice.

*her Yes was 75 per cent No* : le mot à mot est boiteux. Il est possible de moduler en commençant la phrase par *il y avait*.

## CORRIGÉ

« Oui ? » La femme qui avait ouvert la porte était aussi typique que le reste. La ménagère d'âge mûr, petite-bourgeoise blanche protestante, en robe d'intérieur et tablier à fleurs. C'était une femme d'environ quarante

ans, plutôt petite et boulotte, aux cheveux d'un roux éteint et à la peau blanche couverte de taches de rousseur. Elle prit un air méfiant en voyant un jeune homme inconnu sur sa véranda. Bien que je ne porte pas de serviette, j'avais sûrement l'intention de lui vendre quelque chose dont elle n'avait ni besoin ni envie. Il y avait soixante-quinze pour cent de « non » dans son « oui ».

## SUJET 5

### INTRODUCTION

Au cours d'une promenade dans les bois avec sa femme, Mr Tebrick assiste à une bien étrange métamorphose...

### TEXTE

*Hearing the hunt, Mr Tebrick quickened his pace so as to reach the edge of the copse, where they might get a good view of the hounds if they came that way. His wife hung back, and he, holding her hand, began almost to drag her. Before they gained the edge of the copse she suddenly snatched her hand away from his very violently and cried out, so that he instantly turned his head.*

Where his wife had been the moment before was a small fox, of a very bright red. It looked at him very beseechingly, advanced towards him a pace or two, and he saw at once that his wife was looking at him from the animal's eyes.

David Garnett, *Lady into Fox*, 1922

### NOTES

*pace* = speed ; *step* / *so as to* = in order to / *copse* = small group of trees / *hounds* = hunting dogs / *hung back* = hesitated to carry on / *drag* = pull with force / *snatched* = pulled away quickly / *beseechingly* = imploringly.

### REMARQUES

Mr Tebrick peut se traduire par « M. Tebrick », mais la coloration britannique est préférable à cette francisation dans la mesure où elle confère à la traduction une plus grande cohérence : tous les noms propres du roman (noms de personnes, noms géographiques) sont anglais.

*where (they might)* : *where* correspond ici à « d'où » et non pas à « où ».  
rendre *hounds* par « chiens de chasse » constituerait une surtraduction, sans parler de la répétition pesante qu'un tel choix générerait.

*and he, holding her hand* : une simple coordination (« et ») est un peu étrange en français dans un tel contexte : on attend une indication du lien de cause à effet.

*snatched her hand away from his* : *his* demande à être étoffé pour lever toute ambiguïté (« arracha sa main de la sienne » n'est pas clair).

*cried out* : ce verbe à particule se traduit très bien par un chassé-croisé = le verbe devient le nom « cri » et la particule est transposée par le verbe.

*so that* correspond à « de sorte que », mais la dernière proposition du paragraphe gagne à être rendue par une relative qui lie plus nettement les différents moments de l'action entre eux.

*where his wife had been* : une traduction littérale serait ridicule. Il faut étoffer la conjonction et préciser la valeur de *had been* (qui ne correspond pas nécessairement à un plus-que-parfait français).

*was a small fox* : le maintien de l'inversion du sujet et du verbe en français entraînerait la répétition maladroite du verbe (*had been / was*). Par conséquent, il est souhaitable de moduler, peut-être en introduisant le regard du témoin de la métamorphose.

Attention à l'adjectif *red* : il qualifie le pelage d'un animal.

*It looked at him* : c'est le même pronom qui traduit *it* et *him* en français, aussi il est indispensable d'étoffer *it* pour ne prêter à aucune équivoque.

*beseechingly* : transposer cet adverbe qui n'a pas d'équivalent direct.

*he saw at once* : si le verbe « voir » a été utilisé dans la phrase précédente, on peut recourir au verbe « comprendre » afin de varier l'expression.

*from the animal's eyes* : attention à la préposition.

### CORRIGÉ

En entendant la chasse, Mr Tebrick pressa le pas de façon à atteindre la lisière du bosquet, d'où ils verraient clairement les chiens s'ils venaient de ce côté. Sa femme hésitait à aller de l'avant, aussi, lui prenant la main, il se mit presque à la traîner. Avant qu'ils ne gagnent la lisière, elle arracha soudain sa main de celle de son mari avec une grande violence et poussa un cri qui lui fit tourner la tête aussitôt.

A l'endroit où se trouvait sa femme un instant plus tôt, il vit un petit renard d'un roux très vif. Ce dernier le regarda d'un air implorant, avança vers lui d'un pas ou deux, et Mr Tebrick comprit tout de suite que sa femme le regardait avec les yeux de l'animal.

## SUJET 6

## INTRODUCTION

Le roman dont ce dialogue est extrait a pour cadre l'Angleterre victorienne. Charles et sa fiancée Ernestina se promènent au bord de la mer à Lyme Regis, une petite ville du Dorset (côte sud-ouest de l'Angleterre). Lorsqu'ils aperçoivent une femme sur la jetée, voici les propos qu'ils échangent à son sujet :

## TEXTE

*'They call her the French Lieutenant's... Woman.'*

*'Indeed. And is she so ostracized that she has to spend her days out there?'*

*'She is... a little mad. Let us turn. I don't like to go near her.'*

*'They stopped. He stared at the black figure.'*

*'But I'm intrigued. Who is this French lieutenant?'*

*'A man she is said to have...'*

*'Fallen in love with?'*

*'Worse than that.'*

*'And he abandoned her? There is a child?'*

*'No. I think no child. It is all gossip.'*

*'But what is she doing there?'*

*'They say she waits for him to return.'*

John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969

## NOTES

*ostracized* : ostracisée, mise au ban de la société / *stared* : fixa du regard / *figure* : (faux ami) silhouette / *gossip* : commérages

## REMARQUES

*the French Lieutenant's woman* : « femme » ou « épouse » serait un faux-sens (*woman* et *wife* ne sont pas synonymes). D'autre part, l'anglais recourt aux majuscules plus facilement que le français.

*Indeed* : attention à la valeur de ce mot dans le contexte. Il ne peut correspondre à « en effet » puisqu'Ernestina vient d'informer Charles d'une chose qu'il ignorait.

*she is so ostracized that* : le mot à mot est exclu. Il faut étoffer (« faire l'objet de », « être frappé de »).

*out here* : noter la précision de l'anglais quant aux indications de lieu. La prise en compte de ces deux éléments aboutirait inmanquablement à une surtraduction. « Dehors » serait un peu vague. Mieux vaut traduire *here* (qui

- implique la notion d'espace extérieur puisque le personnage qui parle est, lui aussi, au bord de la mer) en étoffant.
- Let us turn* : Ernestina propose à Charles de rebrousser chemin, et non de se retourner (*turn around*).
- I don't like to go near her* : « je n'aime pas » est impropre ici, car il s'agit d'une réticence ponctuelle, et non d'une constante (Ernestina n'est pas amenée à rencontrer cette femme tous les jours). *Go near* se traduit par un verbe unique.
- the black figure* : « la silhouette noire » est gauche. Il faut étoffer, car l'adjectif « noir » s'applique plus facilement aux vêtements portés par la personne en question qu'à sa silhouette. L'anglais donne l'effet (noir) pour la cause (vêtu de noir), métonymie que le français va défaire.
- But I'm intrigued* : le mot à mot est complètement artificiel et sonne faux. On peut moduler en optant pour « vous m'intriguez », ou trouver une formule du type tout « cela est bien curieux » (*intrigue* et *intriguing* sont plus couramment employés que leurs équivalents français).
- A man she is said to have...* : Cette tournure passive peut très bien se rendre par une forme verbale marquant l'hypothèse.
- I think no child* : la répétition d'« enfant » est inutile.
- They say* : la traduction littérale n'est pas impossible, mais la formule « on dit que » se prête admirablement à la situation puisqu'il s'agit de commérages.
- for him to return* : transposer par le nom.

## CORRIGÉ

- On l'appelle la... maîtresse du lieutenant français.
- Vraiment ! Et elle est frappée d'un tel ostracisme qu'elle est obligée de passer ses journées dans cet endroit ?
- Elle est... un peu folle. Revenons sur nos pas. Je ne tiens pas à l'approcher.
- Ils s'arrêtèrent. Lui regarda fixement la silhouette en noir.
- Voilà qui est singulier. Qui est ce lieutenant français ?
- Un homme dont elle serait...
- Tombée amoureuse ?
- Pis que cela.
- Et il l'a abandonnée ? Avec un enfant ?
- Non, je ne crois pas. Ce ne sont que des commérages.
- Mais que fait-elle là-bas ?
- On dit qu'elle attend son retour.

## SUJET 7

## INTRODUCTION

Cette gourmande a une conception très britannique d'un bon déjeuner...

## TEXTE

*HARRIET SCROPE was preparing a sandwich. 'Mustard!' she shouted, and raised the little yellow pot in triumph. 'Pickles!' She unscrewed the jar. 'Lovely grub!' She dug her knife into a small tin of Gordon's Anchovy Spread, and smeared it over two slices of white bread before adding these seasonings.*

*'Look at you,' she said to the pungent meal she had created, 'You're so colourful! You're much too good to eat!' Nevertheless she managed to take a large bite and, widening her eyes, swallowed vigorously.*

Peter Ackroyd, *Chatterton*, 1987

## NOTES

*raised* : souleva / *pickles* : (ici) cornichons / *unscrewed* : dévissa / *grub* : bouffe / *anchovy spread* : beurre d'anchois / *seasonings* : assaisonnements / *pungent* : relevé, épicé / *swallowed* : avala

## REMARQUES

*in triumph* : transposer par l'adverbe équivalent.

'*Lovely grub !*' : le mot à mot serait grotesque. Que dirait une locutrice francophone dans la même situation ?

*dug* n'a évidemment pas le sens de « bêcher » ou de « creuser » dans ce contexte. Attention à la polysémie !

*white bread* : Trait culturel à noter : ce que l'on désigne sous ce terme outre-Manche n'a rien à voir avec notre baguette croustillante mais correspond plutôt à notre pain de mie.

*Look at you.* Il va de soi qu'Harriet n'ordonne pas à son sandwich de se contempler dans un miroir : une traduction du type « Regarde-toi » serait pour le moins cocasse...

*had created.* La suite de la phrase confirme qu'à ses yeux, ce repas est une œuvre d'art. En tenir compte pour la traduction.

*widening her eyes* : le participe présent serait un peu lourd, aussi est-il préférable de transposer par l'adjectif.

*vigorously* : l'adverbe français correspondant est impropre ici. De quelle façon une gourmande avale-t-elle son sandwich ?

## CORRIGÉ

HARRIET SCROPE se préparait un sandwich. « Moutarde ! » cria-t-elle en brandissant triomphalement le petit pot de couleur jaune. « Cornichons ! » Elle dévissa le couvercle du bocal. « Quel gueuleton ! » Elle planta son couteau dans une petite boîte de beurre d'anchois de chez Gordon, et en étala sur deux tranches de pain de mie avant d'y ajouter les condiments.

« Regarde-moi ça », dit-elle, s'adressant au mets relevé qu'elle avait composé. « Quelles belles couleurs ! Tu es bien trop beau pour qu'on te croque ! » Néanmoins, elle parvint à en prendre une grosse bouchée puis, les yeux écarquillés, l'avalala goulûment.

## SUJET 8

## INTRODUCTION

Charlie Chaplin était préoccupé par les conséquences de la conjoncture économique et politique sur la vie de ses congénères. Dans son autobiographie, il explique que l'idée du film *Les Temps Modernes* a germé dans son esprit lorsqu'il a entendu parler du travail à la chaîne mis en place dans les usines de Detroit : l'industrie attirait de jeunes paysans en pleine santé qu'elle transformait en épaves humaines au bout de quelques années de ce régime.

L'historien du cinéma David Robinson décrit ainsi l'état d'esprit de Chaplin dans les années 30 :

## TEXTE

*His world trip had made Chaplin acutely conscious of the effects of economic depression and the growing dangers of nationalism in Europe. He spent weeks devising a solution to the world economic crisis, and told one newspaper reporter in 1931: 'Unemployment is the vital question... Machinery should benefit mankind. It should not spell tragedy and throw it out of work.'*

*No doubt this train of thought influenced his next film Modern Times, though he was at pains to emphasize that he was not a propagandist: 'I am always suspicious of a picture with a message.'*

David Robinson, *Charlie Chaplin, The Art of Comedy*, 1996

## NOTES

*acutely* = *extremely* / *devising* = *imagining* / *machinery* : *machines* / *mankind*  
 = *humanity* / *spell* = *mean* / *train of thought* = *connected series of thoughts*  
 / *at pains (to)* = *anxious (to)* / *emphasize* = *stress*

## REMARQUES

*had made Chaplin acutely conscious* : traduire *made* par « donné » et opérer une double transposition (l'adverbe par un adjectif et l'adjectif par un nom). *economic depression*. L'adjectif *economic* revient dans la phrase suivante, par conséquent il vaut mieux le supprimer, peut-être en faveur du mot « grande » puisque le contexte indique clairement qu'il s'agit de la crise de 1929. « Dépression » tout court semble d'une précision insuffisante ici.

*told* : le verbe « dire » serait un peu plat. Lui substituer un équivalent adapté au contexte.

*benefit* : le verbe « profiter » est tout indiqué du fait de sa structure (on peut dire « profiter à ») et de l'aire sémantique qu'il couvre. Le choix de « bénéficiaire » impliquerait un remaniement de la phrase (on dit « bénéficiaire de ») et serait critiquable en ceci qu'il couvre une aire sémantique plus restreinte que le verbe anglais correspondant.

*and throw it out of work* : dans la traduction, il est préférable d'écartier la simple coordination au profit du lien de cause à effet (gérondif). Noter que le français s'intéresse davantage au résultat (la privation) qu'au processus (l'expulsion).

*no doubt* : cette locution adverbiale, comme son équivalent français, est proche de l'adverbe « probablement » et ne doit pas être confondue avec *undoubtedly*, qui correspond à notre « indubitablement » (= sans aucun doute).

*train of thought* : la traduction habituelle de cette expression par « fil de la pensée » n'est pas possible. Par contre, on peut la réduire à un nom unique comme « réflexion ».

*influenced his next film*. Le français privilégie le substantif, aussi la transposition du verbe est-elle bienvenue, même si elle n'est pas obligatoire. Il est judicieux de traduire l'adjectif possessif par l'article « le » afin de ne pas accentuer l'allitération intempestive (« Sans doute cette réflexion eut-elle une influence sur son film suivant ») qui semble inévitable – des reformulations du type « cette réflexion eut une influence probable sur le film suivant » affaibliraient le propos en annulant l'impact de la locution placée en tête de phrase.

*he was at pains to emphasize that he was not a propagandist*. Un remodelage de tout ce segment s'impose. *Emphasize* indique l'insistance ; *the* doit être étoffé ; enfin, il est plus courant en français de substituer à l'agent (le propagandiste) l'activité (la propagande).

*I am always suspicious of a picture with a message.* Transposer la première partie de la phrase de façon à utiliser le verbe « se méfier ». L'anglais particularise là où le français est globalisant = opter pour un pluriel. Le contexte exclut la traduction de *picture* par « image ». Attention à la préposition *with*. *Message* peut être rendu littéralement, la variante étant le mot « thèse » (dans l'expression en question).

## CORRIGÉ

Son voyage autour du monde avait donné à Chaplin une conscience aiguë des effets de la Grande Dépression et des dangers du nationalisme en Europe. Il passa des semaines à imaginer une solution à la crise économique mondiale, et en 1931, confia à une journaliste : « Le chômage est la question vitale (...) Les machines devraient profiter à l'humanité. Elles ne devraient pas la mener à la tragédie en la privant de travail ».

Sans doute cette réflexion eut-elle une influence sur le film suivant, *Les Temps Modernes*, bien qu'il ait pris grand soin d'insister sur le fait qu'il ne faisait pas de propagande : « Je me méfie toujours des films à thèse ».

## SUJET 9

## INTRODUCTION

Dans ce récit qui constitue « presque une autobiographie » comme le dit son sous-titre, la narratrice explique comment elle percevait sa grand-mère avec ses yeux d'enfant.

## TEXTE

*I thought of her as another child like me, albeit rather old. She was ready to play draughts, go to the cinema, more or less whenever I wanted. And she was always ready to tell stories – anxious to, indeed, which is probably the key to the comfortable relationship between us. What I wanted from her, she wanted to give me, and there was never any feeling on my part that she was tailoring her stories to fit my younger understanding; censoring them in any way. Like most children I had a liking for the gruesome which she was ready to indulge because it appealed to her as well.*

Nina Bawden, *In my own time*, 1994

## NOTES

*albeit* : encore que, quoique / *draughts* : (le jeu de) dames / *was tailoring* : concevait sur mesure / *gruesome* : (adj.) horrible, épouvantable, sordide / *indulge* : céder à

## REMARQUES

Comme cela se produit fréquemment, ce passage ne présente guère de difficultés de compréhension, mais sa traduction n'en est pas aisée pour autant.

*I thought of her... me* : ne pas traduire littéralement. « Je la considérais comme... » ou « je la voyais comme... » feraient l'affaire, mais la répétition de « comme » (*as another child like me*) est malencontreuse, aussi est-il souhaitable de moduler.

*Ready* apparaît trois fois dans le texte. En français, la reprise du mot « prête » serait malhabile : chercher des synonymes.

*anxious... between us* : *anxious* et *comfortable* sont des faux amis dont le contexte permet d'élucider le sens. Il faut remanier la phrase en transposant *anxious*, en modifiant le temps de *is*, et en étoffant *between* (= « qui régnait entre nous ») à moins d'opter pour l'adjectif possessif « notre ».

*What I wanted from her, she wanted to give me*. Le chiasme souligne que le désir de la fillette et celui de sa grand-mère s'imbriquent l'un dans l'autre, d'où leur complicité. Cependant, la répétition du verbe « vouloir » serait gauche en français, en conséquence il est souhaitable de trouver une autre façon de suggérer la réciprocité.

*my younger understanding*. Cette synecdoque (l'abstrait pour le concret) ne fonctionne pas en français : une modulation permet de résoudre la difficulté.

*the gruesome*. Le français ne peut pas substantiver l'adjectif correspondant, c'est pourquoi l'étoffement est de rigueur : préciser qu'il s'agit d'histoires, d'anecdotes, comme le confirme la suite du texte ("*There was the story about the farmer...*").

## CORRIGÉ

A mes yeux, c'était une autre enfant comme moi, quoique relativement âgée. Elle était prête à jouer aux dames, à aller au cinéma, à peu près chaque fois que je le désirais. Et elle était toujours disposée à raconter des histoires – en fait, elle n'attendait que cela, ce qui était probablement la clé de notre belle entente. Quant à mes désirs, elle ne demandait qu'à les exaucer, et je n'ai jamais eu le sentiment quelle adaptait ses histoires pour les rendre accessibles à la fillette que j'étais, ni qu'elle les censurait en aucune façon. Comme la plupart des enfants, j'avais un penchant

pour les récits sordides, penchant qu'elle était prête à satisfaire parce qu'ils exerçaient sur elle la même attirance.

## SUJET 10

### INTRODUCTION

Dans l'extrait de roman qui suit, le narrateur fait faire au lecteur une sorte de visite guidée d'un supermarché de la banlieue sud-est de Londres. Admirons au passage le « coup d'œil » sociologique d'Ian McEwan.

### TEXTE

*The people who used the supermarket divided into two groups, as distinct as tribes or nations. The first lived locally in modernised Victorian terraced houses which they owned. The second lived locally in tower blocks and council estates. Those in the first group tended to buy fresh fruit and vegetables, brown bread, coffee beans, fresh fish from a special counter, wine and spirits, while those in the second group bought tinned or frozen vegetables, baked beans, instant soup, white sugar, cupcakes, beer, spirits and cigarettes. In the second group were pensioners buying meat for their cats, biscuits for themselves. And there were young mothers, gaunt with fatigue, their mouths set hard round their cigarettes, who sometimes cracked at the checkout and gave a child a spanking.*

Ian McEwan, *The Child in Time*, 1987

### NOTES

*terraced* : alignées / *council estates* : lotissements, logements sociaux / *tower blocks* : tours d'habitation / *counter* : (ici) rayon / *spirits* : alcools (cf. vins et spiritueux) / *tinned* : adjectif formé sur *tin*, boîte de conserve / *cupcakes* : petits gâteaux ronds fourrés au chocolat / *gaunt* : décharné, émacié / *checkout* : caisse / *spanking* : fessée

### REMARQUES

*used* : ne pas traduire littéralement. Que fait-on dans un supermarché ?  
*divided* : utiliser le verbe pronominal français.  
*the first lived locally* : étoffer *the first* et transposer ensuite car le mot à mot ne donne rien.  
*modernised*. On pourrait penser à « rénovées », mais l'anglais a le moyen de dire *renovated*, et ce n'est pas l'option de l'auteur.  
*Victorian* : on peut étoffer pour préciser que ces maisons datent de l'époque victorienne.

*terraced houses*. Il s'agit de l'alignement de maisons contiguës qui est si typiquement britannique. La traduction de cette expression est malaisée, car « maisons contiguës » ou « maisons mitoyennes » laisserait entendre que les gens dont il est question sont voisins, ce qui n'est pas forcément le cas. Le choix de « accolées les unes aux autres » permet d'élargir la perspective (« les unes aux autres » implique qu'il y a plus de deux maisons) et de lever l'équivoque.

*which they owned*. Au lieu de dire que les gens habitent des maisons qu'ils possèdent, il semble plus « naturel » de les désigner comme propriétaires de ces maisons, auquel cas la mise en apposition du nom s'avère un procédé bien pratique.

Trait culturel à noter : en Angleterre, la location est moins fréquente qu'en France. Les gens qui en ont les moyens deviennent propriétaires. C'est l'un des aspects qui distinguent la première catégorie de personnes dont les habitudes sont décrites dans le texte de la deuxième.

*The second* : étoffer comme pour *the first*.

*lived locally* apparaît dans deux phrases consécutives, ce qui ne pose aucun problème en anglais alors qu'en français, il faudra opter pour des variantes.

*Those in the first group* peut être avantageusement ramené à deux termes français.

L'adjectif *fresh* s'applique aux deux substantifs qui suivent.

*beans* : attention à la polysémie. Si les *coffee beans* sont des grains de café, les *baked beans* sont des haricots blancs à la sauce tomate. Mais ces deux sortes de *beans* ont bel et bien un point commun : outre-Manche, il arrive qu'on les consomme au... petit déjeuner !

*pensioners buying meat for their cats*. *Pensioners* est un faux ami (« retraités »).

La question se pose de savoir si *cats* est un pluriel « réel » ou un pluriel idiomatique (qui correspond à un singulier français). Le contexte ferait plutôt pencher la balance en faveur du pluriel idiomatique : il est rare que les retraités jouissent d'une aisance financière telle qu'ils puissent entretenir toute une ménagerie ; d'autre part, si les personnes en question se nourrissent de biscuits pour pouvoir offrir de la viande à leur petit protégé, il y a fort à parier qu'elles ne possèdent qu'un chat par tête de pipe.

*gaunt with fatigue*. Il faut étoffer *gaunt* pour souligner que c'est le visage de ces jeunes femmes qui est atteint, et non leur corps. Noter que l'anglais fait une distinction entre *fatigue*, qui désigne la fatigue extrême ou l'épuisement, et *tiredness*, qui correspond à notre « lassitude ».

*cracked* : « craquer » est plus familier que le terme anglais. Il est souhaitable de moduler, par exemple en recourant à la négation du contraire (« ne plus se contenir »).

## CORRIGÉ

Les gens qui s'approvisionnaient au supermarché se divisaient en deux catégories, aussi distinctes que des tribus ou des nations. L'une comprenait des habitants du quartier, propriétaires de maisons de l'époque victorienne accolées les unes aux autres qu'ils avaient modernisées. Et l'autre se composait de gens qui, eux aussi, étaient du quartier mais habitaient de grandes tours ou des lotissements. Les premiers avaient tendance à acheter des fruits et des légumes frais, du pain complet, du café en grains, du poisson frais au rayon spécialisé, du vin et des alcools, tandis que les seconds prenaient des légumes en conserve ou surgelés, des haricots blancs à la sauce tomate, de la soupe en sachet, du sucre blanc, des bouchées au chocolat, de la bière, des alcools et des cigarettes. Ce dernier groupe comptait des retraités qui achetaient de la viande pour leur chat et des biscuits pour eux-mêmes. Et puis il y avait de jeunes mères au visage creusé par la fatigue, la bouche crispée autour d'une cigarette, qui parfois, arrivées à la caisse, ne se contenaient plus et donnaient une fessée à leur enfant.

## SUJET 11

## INTRODUCTION

Le recueil dont ce fragment est tiré propose au lecteur une réécriture féministe de contes de fées traditionnels. Son auteur, Angela Carter, a été rattachée par la critique au courant du "magic realism", qui explore, dans un cadre de référence réaliste, une dimension fantastique, onirique et mythique. Les principaux représentants du "réalisme magique" sont originaires d'Amérique latine (Borges, Garcia Marques et Carpentier), mais des écrivains comme John Fowles ou Salman Rushdie relèvent également de cette mouvance.

Dès les premières lignes, vous reconnaîtrez sans peine le conte qu'Angela Carter a revisité :

## TEXTE

*Winter and cold weather.*

*Go and visit grandmother, who has been sick. Take her the oatcakes I've baked for her on the hearthstone and a little pot of butter.*

*The good child does as her mother bids – five miles' trudge through the forest; do not leave the path because of the bears, the wild boar, the starving wolves. Here, take your father's hunting knife; you know how to use it.*

*The child had a scabby coat of sheepskin to keep out the cold, she knew the forest too well to fear it but she must always be on her guard. When she heard that freezing howl of a wolf, she dropped her gifts, seized her knife and turned on the beast.*

Angela Carter, *The Bloody Chamber*, 1979

## NOTES

*oatcakes* : galettes d'avoine / *hearthstone* : pierre du foyer / *bids* : ordonne / *trudge* : marche pénible / *wild boar* : sanglier / *starving* : affamé / *scabby* : couvert de croûtes / *howl* : hurlement / *turned on* : attaque

## REMARQUES

Ce conte s'inscrit dans une tradition, même si c'est pour s'en démarquer. Afin que la parodie fonctionne, il faut que le lecteur perçoive le jeu entre le même et l'autre, qu'il saisisse le décalage entre le texte parodié et le texte parodique. Pour cela, il est nécessaire de faire apparaître clairement ce qui leur est commun.

Dans cette logique, « mère-grand » semble une meilleure solution que « grand-mère » pour traduire *grandmother*.

*The good child*. Le mot à mot n'est pas vraiment satisfaisant parce qu'il y a interférence avec la locution « bon enfant » (gentil, simple). On peut opter pour « brave enfant » ou « bonne petite » ou encore « brave petite ».

*five miles* : 1 *mile* = environ 1,6 km. Bien que l'auteur n'emploie pas le mot *league*, le choix du français « lieue » – ancienne mesure qui équivaut à 4 km à peu près – pour traduire *miles* n'est pas indéfendable, compte tenu de la forte intertextualité (le fait qu'un texte soit « habité » par d'autres textes) de ce conte. Charles Perrault utilise le terme, comme dans les « bottes de sept lieues » par exemple.

*wild boar* : en anglais, certains noms d'animaux sont invariables (*sheep*, *deer*, divers gibiers et poissons). *Boar* correspond manifestement à un pluriel français dans le cas présent, puisqu'il figure dans une énumération entre deux autres noms pluriels.

*Here, take your father's hunting knife...* Angela Carter rompt avec les conventions d'écriture comme l'emploi de guillemets pour distinguer du corps du récit les propos tenus par les personnages (cf lignes 2 et 3).

Pour rendre *here* de manière adéquate, penser à ce que dirait une mère francophone en remettant un objet à son enfant.

*how to use it* : la traduction de *how* par « comment » est superflue ici.

*The child had...* Ce prétérit soudain peut laisser le lecteur perplexe dans la mesure où il ne se justifie pas chronologiquement. Quel statut donner à ce paragraphe par rapport à ce qui précède ?

Reconstituons le mouvement du texte : a) La fonction des lignes 1 à 6 est de planter un décor, camper des personnages, et mettre en place les conditions de l'action à venir. *Grosso modo*, ces éléments sont les données constantes du « Chaperon Rouge ». Ils inscrivent le texte dans une sorte d'intemporalité, d'où leur narration au présent.

b) Les lignes 5 et 6 marquent une transition avec ce qui suit : le couteau de chasse, instrument inquiétant étranger au conte traditionnel, amorce un changement de perspective.

c) A partir de la ligne 7, le lecteur découvre le « Chaperon Rouge », nouvelle mouture. La rupture est marquée par le prétérit qui nous plonge, non pas dans le passé historique, mais dans un espace-temps imaginaire, celui du « il était une fois ».

*keep out* est synonyme de *protect oneself from* dans ce contexte.

*on her guard* : l'expression est transparente, mais elle sera au pluriel en français.

Note sur la ponctuation : tirets, points-virgules, doubles points et points de suspension ne s'utilisent pas exactement de la même façon en français et en anglais. Dans cette version en particulier, il est parfois nécessaire de modifier la ponctuation de l'auteur pour clarifier l'articulation logique (exemples : « : » au lieu de « ; » à la ligne 6 / « . » au lieu de « , » à la ligne 7).

### CORRIGÉ

Hiver. Temps froid.

Va rendre visite à mère-grand, qui a été malade. Porte-lui les galettes d'avoine que j'ai cuites pour elle sur la pierre du foyer et un petit pot de beurre.

La bonne petite fait ce que lui ordonne sa mère : une marche pénible de cinq miles à travers la forêt – ne t'écarte pas du sentier à cause des ours, des sangliers, des loups affamés. Tiens, prends le couteau de chasse de ton père : tu sais t'en servir.

L'enfant portait un manteau de peau de mouton tout râpé pour se protéger du froid. Elle connaissait trop bien la forêt pour la redouter, mais il

lui fallait être sans cesse sur ses gardes. Quand elle entendit le hurlement glaçant d'un loup, elle laissa tomber ses présents, saisit son couteau et se jeta sur la bête.

## SUJET 12

### INTRODUCTION

Le saxophoniste Charlie Parker, un des fondateurs de l'esthétique be-bop au début des années 40, ne concevait pas la mélodie indépendamment de l'harmonie. En outre, il plaçait les notes à des endroits inattendus, d'où l'originalité de son approche du rythme. Quant à son timbre, il était plus robuste et tranchant que celui de ses prédécesseurs de « l'ère swing » dont il se distinguait aussi par l'impétuosité de ses solos. Comment s'étonner, dès lors, de l'enthousiasme que manifesta pour ce novateur un jeune émule nommé Miles Davis ?

### TEXTE

*On arriving in New York Davis had, at first, found difficulty in locating Charlie Parker but it was not long before he was playing with him at The Three Deuces on 52nd Street. The altoist was the perfect model. Here was the man who had extended jazz on three fronts. At the heart of his style, he had ushered jazz away from simple, melodic improvisation. He rebuilt elaborate new tunes on established chord sequences and made them formal structures in their own right. His timing was equally revolutionary.*

Barry McRae, *Miles Davis*, 1988

### NOTES

Surnommée « la rue qui ne s'endort jamais », la 52<sup>e</sup> Rue, célèbre pour ses clubs (dont *The Three Deuces*), fut au centre de l'épopée du jazz des années 30 aux années 50.

*altoist* : altiste, saxophoniste alto / *had ushered away* : avait fait sortir / *elaborate* (faux ami) : complexe / *chord sequences* : suites d'accords / *in their own right* : à part entière / *timing* : sens du rythme.

## REMARQUES

*had... found difficulty* : rendre le past perfect par un passé simple et utiliser le verbe « avoir » au lieu de « trouver ».

*it was not long before*. Le mot à mot est impossible : il faut moduler.

*on 52nd Street* : attention à la préposition.

*had extended jazz* : étoffer le verbe pour clarifier l'énoncé (ce n'est pas le jazz lui-même qui a été « étendu »).

*At the heart of his style*. La traduction littérale aboutirait à un énoncé sibyllin. Il s'agit d'indiquer que l'apport de Charlie Parker à la musique de jazz (*he had ushered jazz away...*) correspond à quelque chose de central, de fondamental dans son style personnel.

*He rebuilt elaborate new tunes*. La redondance passe en anglais, mais serait gênante en français, aussi est-il prudent de faire l'économie du préfixe « re- » dans la traduction.

*established chord sequences*. Parker reprenait la structure harmonique (les enchaînements d'accords) de thèmes connus appelés « standards » et en créait de nouveaux sur cette base. Ainsi, « Koko » est construit sur le standard « Cherokee », composé par Ray Noble.

*made them : into* est sous-entendu, ce qui justifie une traduction comme « les transforma en ».

*timing*. Le français va intellectualiser le phénomène : si le « sens du rythme » d'un musicien peut difficilement être révolutionnaire, par contre, sa « conception du rythme » peut l'être.

## CORRIGÉ

En arrivant à New York, Miles Davis eut tout d'abord quelque difficulté à trouver Charlie Parker, mais au bout de très peu de temps, il jouait avec lui au « Three Deuces », dans la 52<sup>e</sup> Rue. Le saxophoniste alto était le modèle parfait. C'était l'homme qui avait étendu les possibilités du jazz dans trois domaines. Aspect central de son style, il avait poussé cette musique hors de la simple improvisation mélodique. Il construisit de nouveaux thèmes sur des suites d'accords bien établies et constitua ainsi des structures formelles à part entière. Sa conception du rythme était tout aussi révolutionnaire.

## S U J E T 1 3

## I N T R O D U C T I O N

Une grande vente de charité (a bazaar), organisée à Dublin en 1894 sous le nom d'« Araby », a fourni à James Joyce le titre d'une nouvelle dont voici la fin.

Le personnage principal est un jeune garçon sensible qui se rend à cette vente un soir, juste avant la fermeture. La magie du nom « Arabie » le fait rêver, mais lorsqu'il est confronté à la réalité du lieu, son exaltation fait place à la désillusion.

## T E X T E

*I lingered before her stall, though I knew my stay was useless, to make my interest in her wares seem the more real. Then I turned away slowly and walked down the middle of the bazaar. I allowed the two pennies to fall against the sixpence in my pocket. I heard a voice call from one end of the gallery that the light was out. The upper part of the hall was now completely dark.*

*Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger.*

James Joyce, *Dubliners*, 1914

## N O T E S

*lingered* = stayed longer than necessary / *stall* = stand / *wares* = merchandise / *gazing up* = looking up / *driven* = made to behave as I did / *derided* = ridiculed.

## R E M A R Q U E S

*though* : une proposition concessive introduite par « bien que » serait lourde dans ce cas, du fait de la répétition du mot « que » (« bien que je sache que »).

*to make my interest in her wares seem the more real* doit faire l'objet d'un nouvel agencement (= « pour faire paraître plus réel... ») ; d'autre part, *my interest* gagne à être étoffé dans la traduction.

*walked down the middle of the bazaar*. Le français indique le mouvement sans préciser comment il se fait : « je descendis à pied » constituerait une surtraduction burlesque de ce segment de phrase. « Bazar » est impropre ici (cf introduction). Cela dit, aucun terme français n'est satisfaisant (« vente de charité » désigne un événement et non un lieu...). Comme ce passage apparaît à la fin de la nouvelle, le lecteur situe très bien l'action, aussi mieux