**1910**

If the bus stopped here, Rose thought, looking down over the side, she would get up. The bus stopped, and she rose. It was a pity, she thought, as she stepped on to the pavement and caught a glimpse of her own figure in a tailor's window, not to dress better, not to look nicer. Always reach-me-downs, coats and skirts from Whiteleys. But they saved time, and the years after all—she was over forty—made one care very little what people thought. They used to say, why don't you marry? Why don't you do this or that, interfering. But not any longer.

She paused in one of the little alcoves that were scooped out in the bridge, from habit. People always stopped to look at the river. [...] As she stood there, looking down at the water, some buried feeling began to arrange the stream into a pattern. The pattern was painful. She remembered how she had stood there on the night of a certain engagement, crying; her tears had fallen, her happiness, it seemed to her, had fallen. Then she had turned—here she turned—and had seen the churches, the masts and roofs of the city. There's *that*, she had said to herself. Indeed it was a splendid view ... She looked, and then again she turned. There were the Houses of Parliament. A queer expression, half frown, half smile, formed on her face and she threw herself slightly backwards, as if she were leading an army.

‘Damned humbugs !’ she said aloud, striking her fist on the balustrade. A clerk who was passing looked at her with surprise. She laughed. She often talked aloud. Why not ? That too was one of the consolations, like her coat and skirt, and the hat she stuck on without giving a look in the glass. If people chose to laugh, let them. She strode on. She was lunching in Hyams Place with her cousins. She had asked herself on the spur of the moment, meeting Maggie in a shop. First she had heard a voice ; then seen a hand. And it was odd, considering how little she knew them – they had lived abroad – how strongly, sitting there at the counter before Maggie saw her, simply from the sound of her voice, she had felt – she supposed it was affection ? – some feeling bred of blood in common. She had got up and said May I come and see you ? busy as she was, hating to break her day in the middle.

Virginia Woolf, *The Years*, 1937

(Granada, 1982, p.124-125)

**Epreuve de version / CAPES 2000**

Le texte proposé cette année était un extrait de *The Years*, de Virginia Woolf, roman dont l'un des thèmes principaux est le temps, saisi en coupes successives au fil des années. Le titre donné à la version est également celui du chapitre dont elle est extraite. A ce propos, on gardera en mémoire la règle suivante : le titre d'une version se traduit toujours – en l'occurrence, il était inutile d'écrire la date en toutes lettres – tandis que celui de l'œuvre n'est pas à traduire.

Dans quelques copies, curieusement, chaque phrase s'accompagne d'un nouvel alinéa : il résulte de ce procédé une atomisation qui trahit la cohésion du tout et la cohérence interne de chaque paragraphe. Chacun des trois paragraphes représente en effet un fragment d'expérience qui possède son unité, une ellipse diégétique séparant les deux premiers, tandis que le seul énoncé entre guillemets ('*Damned humbugs !'*), qui introduit le troisième, rompt les fils de l'intériorité et de la diégèse. Il convenait pour cette raison de conserver le découpage du texte original.

Ce texte présentait pour particularité la souplesse de son articulation entre plans d'énonciation.

- Discours direct extériorisé, signalé par les guillemets (l. 15), à l'intérieur d'un bref passage de focalisation externe. **Rappel** : le discours direct de ce type, en français, s'introduit par un tiret **ou** se place entre guillemets.
- Discours direct inséré dans le discours intérieur, mémoriel (mémoire d'une voix) : l. 5-6, *why don't you marry? Why don't you do this or that*, questions génériques, introduites et données comme révolues par *They used to say* / l. 22-23, *May I come and see you?* question introduite et enchâssée dans l'analepse du troisième paragraphe par *She had said.* **Remarques** : le discours rapporté (direct ou indirect), en français, ne s'introduit pas par une virgule ; l'emploi du tiret est réservé au type précédent (direct extériorisé) ; reste, à défaut de position initiale (après un point : cf., ci-dessous, *There's* that), l'introduction par deux-points, avec ou sans guillemets.
- Discours direct intérieur, l. 12, *There's* that, inséré dans l'analepse du deuxième paragraphe, et repéré par rapport à celle-ci *via* le segment *she had said to herself.* **Remarques** : les italiques de *that*, correspondant en anglais à un accent fort, éventuellement précédé d'une légère pause, ne se conservent pas en français ; la solution n'était pas de souligner ??? <u>*ça*</u> ou ??? <u>*cela*</u>, mais de recourir à un étoffement : *" Il y a toujours cela / ça ", " Il reste toujours cela ", " Il y a quand même tout cela "* ; la transposition DD —> SIL1 a été acceptée (*Il y avait toujours cela*).
- Discours direct libre (intérieur) : énoncé sans segment introducteur (et, ici, sans marqueurs de temps ni de personnes) : l. 16, *Why not?* **Remarque :** un étoffement, *" Et pourquoi pas ? "*, permettait d'éviter l'ambiguïté de *" Pourquoi pas ? "*, susceptible de s'interpréter

comme une question relevant de la voix narrative (proximité, en amont, d'une séquence narrative).

- Style indirect classique : l. 9-10, *She remembered how she had stood there* [...] : caractérisé par l'enchâssement syntaxique de *how she had stood there* [...], qui intègre le discours intérieur au discours narratif. **Remarque :** l'analepse est introduite ici (deux indices : *remembered* et le *past perfect*). Son intégration, provisoire, au fil diégétique, peut favoriser une interprétation de la phrase précédente (*The pattern was painful*) : modalité appréciative relevant de la voix narrative, manifestation d'empathie du narrateur anonyme omniscient. L'incise de la ligne 22 – *she supposed it was affection?* – constitue une deuxième occurrence de style indirect, avec enchâssement syntaxique intégrant l'énoncé appréciatif *it was affection* à la matrice *she supposed* [...], cette matrice étant elle-même affleurement diégétique à l'intérieur de l'analepse *she had felt* [...]. A propos du point d'interrogation, on peut émettre l'hypothèse qu'il ne transforme pas la modalité assertive de la matrice en modalité interrogative, mais qu'il a plutôt pour fonction d'associer une intonation hésitante au choix paradigmatique de la notion *affection*.
- Style indirect libre I[1] : l. 1, *If the bus stopped here, she would get up* / l. 2-3, *It was a pity not to dress better, not to look nicer* : absence d'enchâssement **syntaxique** ; les segments-repères *Rose thought,* [...] et *she thought* [...] sont en incise. Il en résulte un phénomène discursif inverse du précédent : l'enchâssement (**discursif**) du discours narratif dans le discours intérieur – transition vers l'indirect libre sans segment-repère (SIL2) / l. 10-11, *her happiness had fallen* (avec enchâssement en incise de *it seemed to her*).
- Style indirect libre II : l. 3 à 6 / l. 10 : *her tears had fallen* / l. 11-12 (jusqu'à *herself*). **Remarque** : la phrase sans verbe des lignes 3 et 4, *Always reach-me-downs* [...], ne demandait pas d'étoffement en français. Toutes les tentatives se sont révélées malheureuses, du recours paresseux au " prédicat universel " (??? " *C'était toujours* [...] "), à l'emploi aberrant du prédicat d'existence (??? " *Il y avait toujours* [...] ").

Quant à l'analepse des lignes 18 à 23, marquée par l'emploi du *past perfect*, elle peut s'interpréter soit comme séquence attribuable à la voix narrative, soit comme séquence de style indirect libre.

— Narration rétrospective secondaire, dans la mesure où le fil diégétique, à peine repris (*She strode on*), est abandonné, où le cadre diégétique proprement dit (*She was lunching in Hyams Place* [...]), différé jusqu'à la ligne 18, vient d'être posé, où l'analepse, manifestation de l'omniscience du narrateur, justifie et explicite le préconstruit de ce cadre, et où elle n'est annoncée par aucun verbe introducteur signalant que Rose en serait le support.

---

[1] A propos de la problématique des plans d'énonciation, trois ouvrages seront particulièrement utiles et éclairants :
Jacqueline Guillemin-Flescher, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, Paris, Ophrys 1981 (1988) ;
Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982 ;
Ann Banfield, *Unspeakable sentences, Narration and Representation in Language of Fiction*, Boston, Routledge and Kegan Ltd, 1982 (traduction française de Cyril Veken, *Phrases sans paroles : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995).

— Mais c'est la subjectivité du personnage qui donne à l'analepse le mouvement qui la sous-tend. Les signes perçus (l. 19-20, *First she had heard a voice; then seen a hand*), le caractère fragmentaire de la perception (séparation par un point-virgule, que l'on pouvait traduire par des points de suspension), la réaction qu'ils entraînent (*she had felt some feeling bred of blood in common*), sont autant d'indices de subjectivité. De même, l'instabilité du signifié associé au signe (*She supposed it was affection?*), la coordination des phrases entre elles, évoquant un enchaînement improvisé (l. 20, *And* [...]), la modalité appréciative (*it was odd* – le support de cette modalité appréciative peut difficilement être le narrateur, qui jouerait alors double jeu : omniscience et naïveté) portant sur l'intensité incidente au signe (*how strongly she had felt* [...]), le paradoxe exprimé par l'opposition concessive de la dernière phrase, ont pour siège le personnage de Rose, qui se remémore et réinterprète. Les deux niveaux de subjectivité – perception et réactions d'une part, réinterprétation et appréciation d'autre part – favorisent la lecture de l'analepse comme flux intérieur, que l'on rattache pour cette raison aux occurrences de SIL2.

- Récit primaire. Si la voix intérieure est prépondérante, le fil diégétique n'est pas pour autant inexistant. Le texte n'est nullement un bloc de monologue intérieur. Récit primaire et discours intérieur se succèdent et s'entrelacent, s'enrichissent mutuellement et donnent à chaque fragment son mouvement interne et ses limites.

Le passage à traduire correspond au début d'un épisode, qui commence *in medias res*, dans l'intériorité du personnage.

Ainsi, au premier paragraphe, la voix intérieure énonce une résolution (*she would get up*), qui engendre le mouvement (*she rose*, l. 2) constituant le fil diégétique. De ce mouvement naît la rencontre fortuite du personnage avec son reflet (*she stepped on to the pavement and caught a glimpse of her own figure*, l. 2), qui suscite un commentaire intérieur (*it was a pity...*, l. 2), compromis entre lucidité (*Always reach-me-downs* [...], l. 3-4) et justification (*But they saved time* [...], l. 4), mais aussi articulation entre conscience de soi et conscience du monde : le regard sur soi entraîne l'évocation du regard d'autrui (*what people thought*, l. 4-5), la prise de conscience de son évolution (*They used to say* [...]. *But not any longer*, l. 5-6).

Au second paragraphe, la diégèse met en place le regard sur le fleuve (l. 7-8), puis la transition entre l'objet physique perçu (successivement lieu géographique, élément, courant, l. 8-9 : *river, water, stream*) et l'image mentale (l. 8-9) qui se superpose d'elle-même (*began to arrange the stream into a pattern*) : le processus de superposition a pour support de prédication (sujet) *some buried feeling* et non *she*, la présence de Rose étant à ce stade fonction circonstancielle (*As she stood there*, [...]). Cette substitution amène l'analepse, qui se poursuit jusqu'à la ligne 12. La présence des points de suspension (l. 12) opère ensuite une rupture qui peut s'interpréter comme une ellipse, mais qui favorise également un changement de focalisation. Le regard est réintégré dans l'enchaînement diégétique (*She looked and then*

*again* [...], l. 12) tandis que le point de vue s'élargit et tend vers une focalisation externe (l. 12-14).

Au troisième paragraphe, la focalisation externe met en scène la violence de l'exclamation (*'Damned humbugs !'*, l. 15) et du geste qui l'accompagne (*striking her fist*, l.15), la réaction du témoin (*A clerk* [...] *looked at her with surprise*, l. 15-16), le rire de Rose (l. 16). La conscience du signe (*She laughed. She often talked aloud.*) confirme la lucidité du personnage, entre compromis avec le destin (*That too was one of the consolations*, l. 16-17, écho de *There's* that, l. 12 ; *her coat and skirt*, l. 17, écho des lignes 3 et 4) et défi, rupture avec les conventions (*Why not ?* – l. 16 – *If people chose to laugh, let them*, l. 17-18, échos des l. 4-5, *the years* [...] *made one care very little what people thought* et de la ligne 14). Le fil narratif est ensuite repris (*She strode on*, l. 18), pour s'interrompre immédiatement : la mise en place du cadre diégétique (*She was lunching in Hyams Place with her cousins*, l. 18) suscite l'analepse qui constitue toute la fin du texte (l. 18-23).

**L'entrée dans le discours intérieur.** La traduction de la première phrase présentait de nombreuses difficultés. On pouvait d'abord hésiter entre discours direct, indirect et indirect libre. Le choix du discours indirect entraînait l'enchâssement syntaxique du discours intérieur dans la matrice du segment introducteur. L'entrée immédiate dans la pensée du personnage était donc perdue. Les deux solutions retenues ont été, pour cette raison, les suivantes :

*" Si l'autobus s'arrête ici, se dit Rose* [...], *je me lèverai. "*

*Si l'autobus s'arrêtait ici, se dit / se disait Rose* [...], *elle se lèverait.*

**Remarques.** Opter pour la première solution revenait à adopter le calcul des temps **et** des personnes caractéristique du style direct. Dès lors, il était impossible de panacher : ??? *" Si l'autobus s'arrête ici,* ***elle*** *se lèvera "* revient *ipso facto* à créer une référence qui n'existe pas dans le texte, et à transformer le discours intérieur de Rose en prédiction sur le comportement d'un personnage qu'elle observe. De même l'emploi du conditionnel, ??? *" Si l'autobus s'arrête ici, je me lèverais "*, revient à changer de système de repèrage (d'un plan noncal[2] – pertinence directe de *s'arrête* – à un plan toncal – pertinence indirecte de *lèverais*). Enfin, si les conventions exigent que les guillemets soient refermés avant le segment-repère en anglais, puis rouverts après, tel n'est pas le cas en français.

Opter pour la deuxième solution revenait à adopter le calcul des temps et des personnes caractéristique du style indirect (en rupture). Le panachage engendrait des anacoluthes comparables aux précédentes.

**Segments-repères.** La traduction des segments " introducteurs " en incise donne toujours lieu à une inversion en français : l. 1, *se dit / se disait Rose* ; l. 2, *songea-t-elle ;* l. 10, *lui semblait-*

[2] *Noncal* et *toncal* sont deux termes empruntés à Jacques Damourette et Edouard Pichon, *Des mots à la pensée, essai de grammaire de la langue française*, Paris, Editions d'Artrey, 1911-1940. *Noncal* (du latin *nunc*, maintenant) désigne ce qui est situé dans un plan englobant les coordonnées-origines (*ego, hic, nunc*). *Toncal* (du latin *tunc*, alors), désigne ce qui est situé dans un plan **autre**, construit en rupture par rapport au plan noncal. Le toncal correspond donc à l'abandon des coordonnées-origines.

*il / lui avait-il semblé* (attention : le sujet est *it* et non *her ; *lui semblait-elle* a été fréquemment rencontré) ; l. 12, *s'était-elle dit.* Le verbe vient en premier, apportant des indications de temps, d'aspect et de personne, signalant dans quel type de discours (extériorisé, intérieur, appréciatif, etc.) il s'insère, et établissant le lien entre le discours et la source ou le siège de ce discours. La place de l'incise a aussi son importance : ??? S*i l'autobus s'arrêtait ici, elle se lèverait, se dit / disait Rose*, tend, comme plus haut, mais pour des raisons différentes, à faire de Rose l'observatrice d'un autre personnage, la construction de la référence étant facilitée dans le sens *Rose —> elle*, mais ardue ou impossible, ici, dans le sens inverse, *elle —> Rose* (qui appartiennent à deux plans d'énonciation différents).

**Ponctuation.** Le respect de la ponctuation était primordial. Notamment, pour ouvrir **et** refermer les incises-repères : les virgules ont alors pour fonction de dissocier deux plans d'énonciation différents.

Les tirets ont la même fonction. S'il était possible de les traduire par des parenthèses dans le cas des énoncés explicatifs (l. 4 et l. 20), les parenthèses présentaient l'inconvénient de hiérarchiser et de rendre secondaires les incises des lignes 11 et 22 par rapport au contexte-hôte, alors que l'affleurement du récit dans l'analepse (l.4) constitue un écho et un parallèle entre les deux plans, dans un contexte construit sur l'analogie de deux situations (cf l. 8 *As she stood there* / l. 9-10 *how she had stood there*), tandis que l'incise de la ligne 20 fait affleurer l'interprétation et le siège de l'interprétation, dans un contexte où l'analepse suscite un jugement, et où elle est également, à l'inverse, suscitée par un jugement (cf l. 20, *And it was odd* [...]). L'emploi des virgules pour traduire les tirets, était quant à lui une solution trop faible (alors que leur emploi convenait parfaitement pour les segments " introducteurs ", toujours plus facilement identifiables) dans un texte où le découpage syntaxique et la construction du sens reposent constamment sur la ponctuation.

En français, certaines juxtapositions sont possibles, d'autres ne le sont pas. Il n'est pas possible de juxtaposer un point d'interrogation et une virgule. En revanche, le tiret, qui relève de la typographie, est compatible avec certains signes de ponctuation. Le tiret fermant une incise peut être précédé de la ponctuation forte justifiée par la modalité syntaxique de cette incise (point d'exclamation ou point d'interrogation). Il peut être suivi, au même titre qu'une parenthèse de clôture, d'une virgule, **à condition** que le segment qui précède soit syntaxiquement complet (unique cas, éventuellement, à la ligne 20 ; coordination à la ligne 11 ; syntaxe incomplète aux lignes 4 et 22). Quant aux points de suspension, ils peuvent s'utiliser à droite d'un point d'interrogation ou d'un point d'exclamation.

Lors de la relecture, il est indispensable de faire très attention à la ponctuation, qui peut trahir ou servir la cohérence du texte traduit. Une copie qui propose (l. 13-14) " *Une expression étrange,* [...], *se forma sur son visage elle* (???) *rejeta son corps* [...] " est difficile à lire. *Puis* n'est pas conjonction de coordination, mais adverbe, et doit être précédé d'une ponctuation. Par ailleurs, les choix de traduction entraînent des contraintes. Par exemple, si l'on traduit *indeed* (l. 12), par *en effet*, trois possibilités se présentent : *En effet, c'était une vue*

*splendide / C'était en effet une vue splendide / C'était une vue splendide, en effet.* **Remarques.** " En effet " et " effectivement " ont été acceptés, mais ne constituaient peut-être pas le choix le mieux adapté au contexte. *It* est reprise de *that*, à la même ligne, lui-même anaphore de *the churches, the masts and roofs of the city*. La notion /splendide/ n'est pas posée en amont. Il n'y a donc pas lieu de confirmer des propos qui n'ont pas encore été tenus. On préférera " incontestablement ", " assurément ", " véritablement " ou " vraiment ", qui permettent de surasserter sans confirmer. " C'est vrai " sera écarté pour la même raison et parce que, en introduisant un présent, il suscite une ambiguïté : quel est le support de la modalité appréciative, l'énonciateur-origine ou le personnage ? " C'était vrai " ne serait pas non plus une solution.

**Ponctuation et syntaxe.** Une bonne lecture de la ponctuation permettait d'éviter des aberrations discursives, faisant basculer un segment d'un plan d'énonciation dans l'autre, par exemple, mais également des aberrations syntaxiques. Ainsi, lire les lignes 4 et 5 sans tenir compte de la virgule ni de la détermination nominale (*But they saved time, and the years after all* – incise – *made one care very little what people thought*) comme si la coordination était intraprédicative, donnant même statut syntaxique à *time* et à *the years*, menait à la catastrophe : **Mais ils conservaient le temps et les années*. Une telle lecture laissait *made one care very little* [...] sans support de prédication (sujet) et rendait impossible la traduction de la fin de la phrase.

**Syntaxe.** La lecture de la syntaxe, bien entendu, ne saurait s'appuyer uniquement sur la ponctuation. Ainsi, aux lignes 22-23, *She had got up and said* [...] a souvent été traduit : " **Elle s'était levée et dit* [...] ". A la faveur de la coordination, qui relie des segments ayant même statut syntaxique, le principe de réduction[3] du deuxième segment permet l'ellipse des éléments (ou de certains éléments) communs – ici, du sujet et de l'auxiliaire. En français, l'ellipse de l'auxiliaire était impossible, les deux verbes s'employant avec deux auxiliaires différents : *Elle s'**était** levée et **avait** dit / demandé* [...]

D'une manière générale, il convenait de tenir compte, dans toute la mesure du possible, des agencements syntaxiques. Non seulement la syntaxe constitue l'armature interne des différents énoncés, mais elle est au service des choix énonciatifs (on a vu plus haut l'enchâssement discursif des lignes 1 et 2, et l'enchâssement inverse, discursif et syntaxique, de la ligne 9) et de la structure thématique, c'est-à-dire de l'architecture et du cheminement qui donnent au texte son relief et son mouvement.

A propos de la ligne 12, par exemple, on a observé le rôle anaphorique de *that* et de *it*. L'énoncé *Indeed it was a splendid view* a pour fonction de prédiquer sur le support *it*, qui est à la fois sujet **et** thème, et de définir *it* (en $t_{-1}$ ) en justifiant au moins en partie (il s'agit d'une réappréciation) les italiques de *that* (en $t_{-2}$.). Il était préférable pour cette raison de respecter

[3] A ce sujet, on lira avec intérêt le chapitre consacré à la coordination dans l'ouvrage de Françoise Dubois-Charlier et Béatrice Vautherin, *Syntaxe anglaise*, Paris, Vuibert, 1997.

l'agencement original de cet énoncé et de conserver comme terme de départ un pronom anaphorique (***c'était une vue*** [...]), plutôt que de prendre pour thème un fragment du rhème (*La vue était* [...]).

Le respect de l'ordre des segments permettait de conserver la progression interne de la phrase des lignes 20 à 22, dont l'armature syntaxique était : *And it was odd* [incise 1 / incise 2] *how strongly* [participiale / G prépositionnel] *she had felt* [incise 3] *some feeling bred of blood in common.* L'incise 1 est incidente à l'énoncé appréciatif initial, l'incise 2 explicite *how little she knew them* (*how little* présuppose *little*, préconstruit). La participiale est prédication secondaire ayant pour support *she* : son statut de prédication secondaire partageant son support avec un autre prédicat – *had felt* [...] – favorise une interprétation circonstancielle (ici, concomitance). Le groupe prépositionnel est circonstant, et a même incidence que le circonstant *how strongly*, sur la relation prédicative nouée autour de *had felt*. *Strongly* est préconstruit, *how strongly*, pivot entre l'énoncé appréciatif initial (*It was odd*) et le contenu propositionnel dont il est circonstant. On remarque donc, de part et d'autre de ce pivot, une orientation inverse des incidences : incises 1 et 2 incidentes à gauche, séquence circonstancielle incidente à droite. A partir du pivot, l'analepse reconstitue la séquence sur laquelle porte le jugement énoncé à gauche : **1.** la position de Rose (participiale) ; **2.** le rôle du signe (groupe prépositionnel) ; **3.** l'effet du signe (et, en incise 3, son interprétation). Remanier l'architecture de cette phrase revenait à détruire le mouvement qu'elle construit. **Remarques.** Il était préférable de commencer par ***Il*** *était étrange*, plutôt que par ***C'****était étrange*, qui favorise momentanément une interprétation anaphorique. Par ailleurs, il était indispensable de respecter l'aspect (*have -en*), qui construit le point de vue rétrospectif caractéristique de l'analepse, et qui constitue un indice sûr, en français comme en anglais, permettant de distinguer les plans d'énonciation.

**Le choix des temps.** Plusieurs candidats, sensibles à la vigueur du texte, ont choisi le présent de narration. Le principal inconvénient de ce choix tenait à la valeur même du présent, qui tend à actualiser les énoncés qu'il noue, c'est-à-dire à leur donner une pertinence noncale, immédiate (par rapport aux coordonnées-origines, ou à l'origine énonciative), de laquelle découle en partie cette impression de vigueur. Or la lecture du texte montre que les deux voix principales, narrative et intérieure, se succèdent et s'enrichissent mutuellement en rupture l'une **et** l'autre par rapport aux coordonnées-origines (3ème personne ***she*** et marqueur ***-ed*** signalent cette rupture dans le récit, mais également dans les énoncés indirects, dans les énoncés indirects libres et dans les énoncés analeptiques). Par ailleurs, le présent était nécessaire pour traduire quatre énoncés de style direct (l. 5-6, 12 et 23) et pouvait s'employer pour traduire l'énoncé généralisant des lignes 5 et 6 (*and the years after all made one care very little what people thought*). Mais si l'on traduit l'ensemble de cette phrase au présent (y compris *But they saved time*), pour répondre à la contrainte que l'on s'est créée en choisissant le présent de narration, on suscite chez le lecteur, faute d'avoir mis en place des repérages

dont la mémoire puisse jouer son rôle, une interprétation flottante ou erronée : quelle est l'origine de ces assertions, l'énonciateur-personnage ou l'énonciateur-origine ?

Dans bon nombre de copies, le passé composé et le passé simple, curieusement, se côtoyaient dans les énoncés narratifs, le choix de l'un ou de l'autre étant laissé au hasard. Si le passé composé est effectivement un concurrent du passé simple, l'un et l'autre ne sont pas interchangeables. Le passé composé, en raison de sa composante [PRÉSENT], implique, comme le présent, une pertinence noncale. Cette propriété ne le rend nullement inapte à exprimer du passé, mais rappelle constamment que la narration est indexée sur les coordonnées-origines. Il en résulte que le passé composé est particulièrement adapté à une narration orale, ou à une imitation de narration orale, et qu'il ne convenait pas ici.

La solution la mieux adaptée au texte proposé était de recourir au passé simple pour la narration, au plus-que-parfait pour les incises rétrospectives, à l'imparfait (et à la première ligne au conditionnel) pour le discours indirect (classique ou libre, hormis les analepses), pour les préconstruits, caractérisations, itérations ou états (aucun n'entrait dans l'enchaînement aoristique), au plus-que-parfait pour les analepses (*past perfect*).

**Rappel :** là où *-ed*, en anglais, est d'une manière générale indifférent au plan d'énonciation (il apparaît tout aussi bien dans le récit que dans le discours, aussi bien dans le discours direct que dans le discours indirect, classique ou libre), et signale simplement une rupture par rapport aux coordonnées-origines, le français fait la distinction entre deux ruptures différentes. La première correspond au passé simple, qui exprime une rupture directe, aoristique, par rapport aux coordonnées-origines. L'enchaînement aoristique résulte de la succession de ces ruptures. La seconde correspond aux formes en **-ais** (imparfait, conditionnel), seules compatibles avec un **plan** construit en rupture (rupture toncale) : ainsi l'ouverture d'un plan **autre** (toncal), qu'il s'agisse d'un plan fictif ou d'un plan repéré par rapport à un segment introducteur lui-même en rupture par rapport aux coordonnées-origines (style indirect), exclut l'emploi du passé simple. Exemples : l. 1, *Si le bus *s'arrêta* (*aoristique) */ s'arrêt**ait*** (toncal : SIL, plan **autre**, toncal) *ici* ; l. 9, *Elle se rappelait qu'elle se *tint / * trouva* (*aoristique) / *Elle se rappelait dans quelles circonstances elle s'ét**ait** trouvée* [...] (**-ait**, toncal ; plan toncal construit par le segment introducteur ; dépendance toncale, syntaxique et discursive).

Cette opposition favorise, en français, la distinction entre plans d'énonciation. La deuxième phrase du texte – *The bus stopped, and she rose* – constitue un écho du discours intérieur qui précède et donne pour validées (actualisées), dans le récit primaire, la protase et l'apodose de la première ligne. Le changement de plan d'énonciation s'accompagne d'un ajustement lexical (*get up —> rose*), indice de réappropriation qui neutralise les effets secondaires indésirables d'un écho entièrement à l'identique. En français, le passage du discours intérieur au récit entraîne l'emploi du passé simple, ce qui peut dispenser de chercher une variante lexicale (*se lèverait —> se leva / se lèverait —> quitta son siège*).

**Rappels.** *Avant que* introduit un circonstant-repère dont le contenu propositionnel est virtuel, ce qui rend nécessaire l'emploi du subjonctif, mode du virtuel : *Avant que Maggie ne*

*la voie / ne la vît / ne l'aperçoive / ne l'aperçût* (l. 21). De même, la modalité appréciative antéposée de la ligne 20 (*Il était étrange*), entraîne la revirtualisation du contenu propositionnel sur lequel elle porte : *Il était étrange / curieux qu'elle eût / ait éprouvé avec une telle intensité* [...]. Si l'on traduisait *busy as she was* (qui n'exprime pas la cause mais la concession) par *bien que*, il devenait encore nécessaire d'utiliser un subjonctif : *bien qu'elle fût très occupée / très prise.*

Il est par ailleurs souhaitable de se familiariser avec l'orthographe grammaticale pour éviter d'employer un mode pour un autre. Il suffit de peu, graphiquement, pour qu'un indicatif devienne subjonctif (*s'arrêta / s'arrêtât ; se dit / se dît ; descendit / descendît ; se souvint / se souvînt ; rit / rît*), ou pour qu'un subjonctif devienne indicatif (*voie / voit ; aperçût / aperçut ; eût / eut*). L'incertitude entre les deux modes rend la lecture difficile, tout comme l'incertitude entre les flexions marquant l'incidence à la personne (**qu'elle aie / qu'elle ait / que j'aie*). Les candidats qui éprouvent quelques doutes sur les conjugaisons ne doivent pas hésiter à les revoir (le barbarisme le plus attendu, **elle ria*, est revenu trop souvent). L'accord du participe ou des adjectifs contribue lui aussi à la construction du sens par les indications qu'il donne : *elle s'était retournée ; elle s'était invitée ; elle s'était levée ;* mais *elle avait rencontré Maggie ; elle avait aperçu une main ; s'était-elle* ***dit****.*

**Lexique.** Le lexique du texte est dans l'ensemble, assez simple. *Reach-me-downs* et *humbugs* (qui n'est pas un mot si rare) étaient les seuls écueils. Même s'ils étaient inconnus, il ne pouvaient néanmoins s'interpréter et se traduire que comme des substantifs. *Reach-me-downs*, à l'heure actuelle concurrencé par *hand-me-downs*, désigne les vêtements qui se transmettent entre frères et sœurs. C'est son sens d'origine (v. 1862), et c'est le sens qu'il a retrouvé de nos jours. Entre les deux, il a pris le sens de *ready-made* et *ready-to-wear* (apparus plus tard), pour désigner les vêtements de confection. Les deux sens ont été acceptés, mais la ligne 4 fournit une indication (*they saved time*) qui semble mieux caractériser les vêtements de confection que les vêtements d'occasion. Plus inquiétantes ont été les difficultés de certains candidats devant des mots courants comme *fist, striking, strode, roofs, clerk* ou *on the spur of the moment.*

**Remarques.** *On the spur of the moment* est complément circonstanciel et il était impossible d'en faire un complément second de *had asked. She had asked herself* se comprend comme *She had asked herself* [*to lunch*] : la question est explicitée aux lignes 22-23 (*May I come and see you?*), et l'ellipse justifiée par la phrase précédente (*She was* ***lunch****ing in Hyams Place with her cousins*).

*Cousins* ne fournissant aucune indication de genre, les deux traductions possibles – *cousines / cousins* – ont bien entendu été acceptées.

Trois indices permettaient d'identifier le cadre géographique : *Whiteleys, the Houses of Parliament* et *Hyams Place*. Si l'on pouvait ignorer le premier et le troisième, il en restait tout de même un qui permettait de reconnaître la ville. A la ligne 8, il convenait en conséquence de traduire *river* par *fleuve* (plutôt que par *rivière*).

Le texte contenait des répétitions, ou des échos, que l'on devait s'efforcer de conserver, dans la mesure du possible. Ainsi *a pattern* repris par *The pattern* (l.9), donnera *une image / Cette image* (l'anaphore stricte et immédiate ne peut être rendue ici par *l'*). La répétition de *had fallen* (l. 10, puis l. 11), en revanche, se perd en français : ni *tomber*, ni *couler* ne s'appliquent à la notion de bonheur.

L'écho de la ligne 11 (*had turned / turned*), évoqué plus haut, contient une occurrence de *here*, qui n'est pas référence spatiale, à la différence de l'occurrence de *here* de la première ligne (on remarquera sa position finale, l. 1, sa position initiale, l. 11). Mais l'un et l'autre sont déictiques, s'opposant en cela à l'anaphorique *there* (l. 8 et l. 10), reprise de *in one of the little alcoves* [...]. En tant que déictique, *here* implique une indexation sur le personnage de Rose dans les deux cas. La première occurrence (l. 1) est référence spatiale, la seconde (l. 11) est référence au point précis de l'analepse – dont Rose est le siège – qui suscite l'écho. On pourra traduire *here* (*à ce moment précis, elle se retourna*), mais on peut aussi considérer que l'immédiateté annoncée par *here* se traduit *ipso facto* par l'immédiateté de l'écho (*Puis elle s'était retournée – elle se retourna –*). Quant à *There were* [...], deux interprétations ont été admises. L'une, celle de prédicat thétique, existentiel (*Il y avait*), l'autre, celle d'une localisation spatiale (*Là se trouvait* [...]). Une solution permettait de faire coexister les deux : *Là, il y avait le Parlement / le palais du Parlement*

Cette année encore, le jury a lu avec plaisir des copies montrant l'intelligence d'une lecture attentive, des versions montrant que leurs auteurs avaient su explorer les champs paradigmatiques du français pour effectuer des choix syntaxiques et sémantiques – grammaticaux et lexicaux – reflétant au plus près l'architecture énonciative, le mouvement et la richesse du texte original.

Ces candidats possédaient de toute évidence une très bonne connaissance de l'anglais et une très bonne maîtrise du français, indispensables l'une et l'autre pour entreprendre une traduction. Aux candidats des années à venir, on conseillera de lire abondamment dans les deux langues, d'affiner leur réflexion en fréquentant les grammaires du français autant que de l'anglais, de cultiver leur souplesse linguistique en s'entraînant aussi fréquemment que possible à la traduction, d'exercer leur esprit critique en apprenant à se relire : une traduction est toujours perfectible.

**Rapport rédigé par Jean-Marie Merle**
**Travaux de la commission de version coordonnés par Philippe Willaume**

Traduction proposée par la commission

1910

Si le bus s'arrêtait ici, se disait Rose, penchant la tête pour regarder à l'extérieur, elle se lèverait. Le bus s'arrêta, et elle se leva. Quel dommage, songea-t-elle, alors qu'elle posait le pied sur le trottoir, en apercevant sa silhouette dans la vitrine d'un tailleur, de ne pas s'habiller mieux, de ne pas avoir l'air plus jolie. Toujours de la confection, des manteaux et des jupes de chez Whiteleys. Mais c'était un gain de temps et avec l'âge après tout – elle avait dépassé la quarantaine – on ne se soucie plus guère de ce que pensent les gens. Autrefois, ils se montraient indiscrets : Pourquoi ne te maries-tu pas ? Pourquoi ne fais-tu pas ceci ou cela ? ... Mais plus maintenant

Elle fit une halte dans l'un des petits renfoncements ménagés sur le pont, par habitude. Les gens s'arrêtaient toujours pour regarder le fleuve. [...] Tandis qu'elle se tenait là, le regard posé sur l'eau, un sentiment enfoui commença à donner corps à une image sur le courant. Cette image était douloureuse. Elle se rappelait dans quelles circonstances elle s'était trouvée à cet endroit précis le soir de certaines fiançailles, en pleurs : ses larmes avaient coulé, son bonheur, lui semblait-il, avait sombré. Puis elle s'était retournée – elle se retourna – et elle avait aperçu les églises, les mâts, les toits de la ville. Il y a toujours cela, s'était-elle dit. Assurément c'était une vue magnifique ... Elle regarda, puis elle se retourna de nouveau. Là, il y avait le Parlement. Une expression étrange, mi-grimace, mi-sourire, se dessina sur son visage et elle se rejeta légèrement en arrière, comme si elle était à la tête d'une armée.

— Bande de charlatans ! dit-elle à voix haute en tapant du poing sur la balustrade. Un employé de bureau qui passait la regarda avec étonnement. Elle rit. Elle parlait souvent toute seule. Et alors ? Ça aussi, c'était une consolation, tout comme son manteau et sa jupe, ou le chapeau qu'elle mettait à la va-vite, sans un regard dans la glace. Si les gens avaient envie d'en rire, libre à eux. Elle poursuivit son chemin d'un bon pas. Elle déjeunait à Hyams Place avec ses cousines. Elle s'était invitée sur un coup de tête en rencontrant Maggie dans une boutique. D'abord, elle avait entendu une voix, puis elle avait aperçu une main. Et il y avait lieu de s'étonner, quand on songeait qu'elle les connaissait si peu – elles avaient vécu à l'étranger – qu'elle eût éprouvé avec un telle intensité, alors qu'elle était assise là, près du comptoir, avant même que Maggie ne l'aperçût, simplement à entendre le son de sa voix, un sentiment – sans doute était-ce de l'affection ? – suscité par les liens du sang. Elle s'était levée et avait demandé : Puis-je venir vous voir ? ... elle qui avait tant à faire et qui avait horreur des coupures au beau milieu de sa journée.

| **1910** | **1910** |
|---|---|
| If the bus stopped here, Rose thought, looking down over the side, she would get up. The bus stopped, and she rose. | Si le bus s'arrêtait ici, se disait Rose, penchant la tête pour regarder à l'extérieur, elle se lèverait. L'autobus s'arrêta, et elle se leva. |
| It was a pity, she thought, as she stepped on to the pavement and caught a glimpse of her own figure in a tailor's window, not to dress better, not to look nicer. Always reach-me-downs, coats and skirts from Whiteleys. But they saved time, and the years after all – she was over forty – made one care very little what people thought. They used to say, why don't you marry? Why don't you do this or that, interfering. But not any longer. | Quel dommage, songea-t-elle, alors qu'elle posait le pied sur le trottoir, en apercevant sa silhouette dans la vitrine d'un tailleur, de ne pas s'habiller mieux, de ne pas avoir l'air plus jolie. Toujours de la confection, des manteaux et des jupes de chez Whiteleys. Mais c'était un gain de temps et avec l'âge après tout – elle avait dépassé la quarantaine – on ne se soucie plus guère de ce que pensent les gens. Autrefois, ils se montraient indiscrets : Pourquoi ne te maries-tu pas ? Pourquoi ne fais-tu pas ceci ou cela ? ... Mais plus maintenant. |
| She paused in one of the little alcoves that were scooped out in the bridge, from habit. People always stopped to look at the river. [ ... ]<br>As she stood there, looking down at the water, some buried feeling began to arrange the stream into a pattern. | Elle fit une halte dans l'un des petits renfoncements ménagés sur le pont, par habitude. Les gens s'arrêtaient toujours pour regarder le fleuve. [...] Tandis qu'elle se tenait là, le regard posé sur l'eau, un sentiment enfoui commença à donner corps à une image sur le courant. |
| The pattern was painful. She remembered how she had stood there on the night of a certain engagement, crying; her tears had fallen, her happiness, it seemed to her, had fallen. Then she had turned – here she turned – and had seen the churches, the masts and roofs of the city. | Cette image était douloureuse. Elle se rappelait dans quelles circonstances elle s'était trouvée à cet endroit précis le soir de certaines fiançailles, en pleurs : ses larmes avaient coulé, son bonheur, lui semblait-il, avait sombré. Puis elle s'était retournée – elle se retourna – et elle avait aperçu les églises, les mâts, les toits de la ville. |
| There's *that*, she had said to herself. Indeed it was a splendid view... She looked and then again she turned. There were the Houses of Parliament. A queer expression, half frown, half smile, formed on her face and she threw herself slightly backwards, as if she were leading an army. | Il y a toujours cela, s'était-elle dit. Assurément c'était une vue magnifique ... Elle regarda, puis elle se retourna de nouveau. Là, il y avait le Parlement. Une expression étrange, mi-grimace, mi-sourire, se dessina sur son visage et elle se rejeta légèrement en arrière, comme si elle était à la tête d'une armée. |
| 'Damned humbugs!' she said aloud, striking her fist on the balustrade. A clerk who was passing looked at her with surprise. She laughed. She often talked aloud. Why not? That too was one of the consolations, like her coat and skirt, and | – Bande de charlatans ! dit-elle à voix haute en tapant du poing sur la balustrade. Un employé de bureau qui passait la regarda avec étonnement. Elle rit. Elle parlait souvent toute seule. Et alors ? Ça aussi, c'était une consolation, tout comme son |

| | |
|---|---|
| the hat she stuck on without giving a look in the glass. | manteau et sa jupe, ou le chapeau qu'elle mettait à la va-vite, sans un regard dans la glace. |
| If people chose to laugh, let them. She strode on. She was lunching in Hyams Place with her cousins. She had asked herself on the spur of the moment, meeting Maggie in a shop. First she had heard a voice ; then seen a hand. And it was odd, considering how little she knew them – they had lived abroad – how strongly, sitting there at the counter before Maggie saw her, simply from the sound of her voice, she had felt – she supposed it was affection? – some feeling bred of blood in common. She had got up and said May I come and see you ? busy as she was, hating to break her day in the middle. | Si les gens avaient envie d'en rire, libre à eux. Elle poursuivit son chemin d'un bon pas. Elle déjeunait à Hyams Place avec ses cousines. Elle s'était invitée sur un coup de tête en rencontrant Maggie dans une boutique. D'abord, elle avait entendu une voix, puis elle avait aperçu une main. Et il y avait lieu de s'étonner, quand on songeait qu'elle les connaissait si peu – elles avaient vécu à l'étranger – qu'elle eût éprouvé avec un telle intensité, alors qu'elle était assise là, près du comptoir, avant même que Maggie ne l'aperçût, simplement à entendre le son de sa voix, un sentiment – sans doute était-ce de l'affection ? – suscité par les liens du sang. Elle s'était levée et avait demandé : Puis-je venir vous voir ? ... elle qui avait tant à faire et qui avait horreur des coupures au beau milieu de sa journée. |

**BIBLIOGRAPHIE**


BALLARD, Michel, *La traduction de l'anglais au français*, Paris, Nathan, 1987 (rééd.1991).

BANFIELD, Ann, *Unspeakable sentences, Narration and Representation in Language of Fiction*, Boston, Routledge and Kegan Ltd, 1982 (traduction française de Cyril Veken, *Phrases sans paroles : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995).

CHARTIER, Delphine et Marie-Claude LAUGA-HAMID, *Introduction à la traduction*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

CHARTIER, Delphine, *La traduction journalistique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

DANON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982

DUBOIS-CHARLIER, Françoise et Béatrice VAUTHERIN, *Syntaxe anglaise*, Paris, Vuibert, 1997.

GRELLET, Françoise, *The Word against the Word. Initiation à la version anglaise*, Paris, Hachette, 1985 (1993).

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, Paris, Ophrys 1981 (1988).

PONCHARAL, Bruno, “ Etude contrastive du discours indirect libre en anglais et en français : problèmes aspectuels ”, *Linguistique contrastive et traduction*, T. 4, Paris / Gap, Ophrys, 1998.

THOMSON, Jean-Max, *From & into English. An Introduction to Translating from & into English*, Paris, Dunod, 1993.

VINAY, Jean-Paul et Jean DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier, 1958 (1996).

**Grammaires du français**

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française.* Paris : Hachette, 1993.

WAGNER Robert Léon et PINCHON Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette, édition 1991.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français.* Paris : Duculot, Hachette Supérieur, 1997.

**Conjugaison**

BESCHERELLE 1, *La conjugaison. Dictionnaire de douze mille verbes*, Paris, Hatier, 1990 (rééd. 1997)