

Préparation à l'Agrégation Interne d'anglais
Académie de Nantes
Session 2010

Cours de Xavier Lachazette

Maître de conférences
à l'Université du Maine, Le Mans

Sommaire :

- 1. E.M. Forster, *A Passage to India* (p. 2)**
- 2. Tom Stoppard, *Arcadia* (p. 6)**
- 3. A.S. Byatt, "The Conjugal Angel" (p. 9)**
- 4. Charles Darwin, *The Origin of Species* (p. 12)**
- 5. Don DeLillo, *Falling Man* (p. 15)**
- 6. Patrick Boyle, "Pastorale" (p. 18)**
- 7. E.M. Forster, *Arctic Summer* (concours blanc) (p. 20)**

Texte 1 : E.M. Forster, *A Passage to India* (ch. 23 [ou Livre 2, ch. 12, selon l’édition])

<p>She had come to that state where the horror of the universe and its smallness are both visible at the same time – the twilight of the double vision in which so many elderly people are involved. If this world is not to our taste, well, at all events there is Heaven, Hell, Annihilation – one or other of those large things, that huge scenic background of stars, fires, blue or black air. All heroic endeavour, and all that is known as art, assumes that there is such a background, just as all practical endeavour, when the world is to our taste, assumes that the world is all. But in the twilight of the double vision a spiritual muddledom is set up for which no high-sounding words can be found; we can neither act nor refrain from action, we can neither ignore nor respect Infinity. [...]</p> <p>What had spoken to her in that scoured-out cavity of the granite? What dwelt in the first of the caves? Something very old and very small. Before time, it was before space also. Something snub-nosed, incapable of generosity – the undying worm itself. Since hearing its voice, she had not entertained one large thought, she was actually envious of Adela. All this fuss over a frightened girl! Nothing had happened, ‘and if it had,’ she found herself thinking with the cynicism of a withered priestess, ‘if it had, there are worse evils than love.’ The unspeakable attempt presented itself as love: in a cave, in a church – boum, it amounts to the same. Visions are supposed to entail profundity, but – wait till you get one, dear reader! The abyss also may be petty, the serpent of eternity made of maggots; her constant thought was: ‘Less attention should be paid to my future daughter-in-law and more to me, there is no sorrow like my sorrow,’ although when the attention was paid she rejected it irritably.</p>	<p>Elle en était arrivée à cet état¹ où l’horreur de l’univers tout autant que sa petitesse sont visibles simultanément², pénombre³ de la vision double qui enveloppe⁴ tant de personnes âgées. Si ce monde n’est pas à notre goût, eh bien, il y a en tout cas le Ciel, l’Enfer, le Néant⁵, l’une ou l’autre de ces grandes idées, cette immense toile de fond⁶ faite d’étoiles, de feux, d’air bleu ou noir⁷. Toute entreprise héroïque, tout ce que l’on désigne sous le nom d’art⁸, postule l’existence d’une telle toile de fond, de même que toute entreprise pratique, dès lors que le monde est à notre goût, postule qu’il n’existe rien d’autre⁹ que ce monde. Mais dans la pénombre de cette vision double naît une confusion¹⁰ spirituelle qu’aucun terme grandiloquent ne peut qualifier ; il ne nous est possible ni d’agir ni de nous abstenir d’agir, ni de négliger¹¹ ni de respecter l’Infini. [...]</p> <p>Qu’est-ce qui s’était adressé à elle dans cette anfractuosit¹² complètement érodée du granit ? Qu’abritait la première des grottes ? Une chose très ancienne et très petite. Antérieure au temps, elle précédait aussi l’espace. Une chose au nez retroussé¹³, incapable de générosité, le ver immortel lui-même. Depuis qu’elle avait entendu cette¹⁴ voix, plus une seule grande pensée ne lui était venue ; à vrai dire, elle enviait¹⁵ Adela. Que d’histoires pour une frayeur causée à une simple jeune fille ! Il ne s’était rien produit et, «¹⁶ dans le cas contraire¹⁷, se surprit-elle à songer avec le cynisme d’une prêtresse desséchée, dans le cas contraire, il y a des maux bien pires que l’amour. » Cet épouvantable attentat¹⁸ se présentait à elle sous les traits de l’amour : dans une grotte, dans une église –¹⁹ boum, c’est du pareil au même. Les visions sont censées s’accompagner de profondeur, mais – attendez d’en avoir une, cher lecteur ! L’abîme lui aussi²⁰ peut être mesquin et le serpent de l’éternité peut être constitué d’asticots ; elle n’avait qu’une pensée en tête : « On devrait prêter moins²¹ d’attention à ma future belle-fille et davantage à moi-même, aucune souffrance n’est comparable à la mienne. » Pourtant, lorsqu’on lui accordait bel et bien cette attention²², elle la rejetait avec irritation.</p>
--	--

¹ Plutôt que « stade » (*stage*), car ce dernier mot impliquerait de fait la possibilité, voire la probabilité, d’une *étape suivante*, idée absente du vocable « état » (*state*), qui implique une permanence. « Point » est plus neutre, et donc recevable.

² La traduction commerciale disponible en librairie, donnée à la suite de ces notes, traduit ici par « on aperçoit » mais il est déconseillé de réintroduire systématiquement un **agent / actif** dans une phrase qui n’en contient pas (cela peut être délibéré de la part de l’écrivain). *Are both visible*, sans agent directement désigné dans ce segment, n’est pas à mettre systématiquement dans la même catégorie que les passifs anglais (*are seen*, par exemple), dont la traduction en français passe souvent, en effet, par un actif introduit par « on » (« que l’on voit »). En revanche, voir infra la traduction de : *all that is known as*.

³ Le réflexe de toujours rendre *twilight* par « crépuscule » (soir), voire « aube » (matin), doit être maîtrisé. Ici, le texte évoque un « état » confus (*muddledom*) dans lequel naissent une vision particulière et une connaissance inaccoutumée des êtres et des choses. Pour cette raison, je préfère parler de « pénombre » ou de « demi-jour », l’autre sens de *twilight*. Le Webster en ligne définit ce sens ainsi : *an intermediate state that is not clearly*

defined <lived in the twilight of neutrality — Newsweek>. De plus, le vocable « crépuscule » (idée de fin, de déclin, de mort) ferait un pont direct avec la fin du segment (*elderly people*) et créerait une sorte de bruit parasite infléchissant dans le mauvais sens la traduction de la phrase (accent sur la mort plutôt que sur la confusion). Enfin, toujours bien analyser les **tirets anglais**. Ici, *the twilight of the double vision* reprend *that state where... at the same time*. Il s'agit donc d'un tiret **introduisant une apposition**, que le français convertit généralement en simple virgule. Un autre exemple de tiret d'apposition intervient juste après : – *one or other of...*

⁴ Ou « entoure », comme dans la traduction commerciale. On retrouve ici l'étymologie du vocable **anglais** *involve*, du latin *involvere* (*entangle, envelop*), de *in* + *volvere* (*to roll*). Le site www.etymonline.com précise : *Originally "envelop, surround," sense of "take in, include" first recorded 1605. Involved "complicated" is from 1643.*

⁵ Conserver les majuscules ici, puisqu'il s'agit de concepts ou idées que l'auteur choisit de mettre en avant par une **capitalisation de l'initiale** (idem pour *Infinity* ci-dessous). « Néant » convient mieux ici qu'« anéantissement » ou « annihilation » (qui sont tout de même acceptables) du fait que l'auteur a en tête l'état / le résultat et non le processus / l'action. Pour ce qui est du sens, « annihilation » est une **référence au nirvana** (traduit diversement par « extinction », « anéantissement », « annihilation ») vers lequel tend toute la philosophie bouddhiste : état le plus pur, marqué par la disparition des désirs humains et l'oubli du moi.

⁶ *Scenic background*, synonyme de *backdrop*, appartient au langage du milieu théâtral. L'adjectif *scenic*, dans les autres contextes, peut se traduire par « spectaculaire » (*scenic beauty*), « panoramique » (*a scenic view*), touristique (*to take the scenic route*). « Arrière-plan » convient aussi ici, puisque le reste du texte ne file pas la métaphore du théâtre.

⁷ Bien remarquer la **construction ternaire** de cette phrase. Elle nous oblige (1) à garder **dans l'ordre** les trois termes *Heaven, Hell, Annihilation* et les caractéristiques qui leur sont attribuées, et (2) à rechercher les **collocations exactes** [termes associés par l'usage] pour traduire *stars [in Heaven], the fires [of Hell] and the blue or black air [of Annihilation]*. Les « flammes » [de l'enfer] sont très bien trouvées dans la traduction commerciale. Il est vrai que l'on parle aussi des « étoiles du firmament », mais il est préférable de conserver ici « Ciel », étant donné que c'est usuellement « ciel et enfer » que l'on oppose, non pas « firmament et enfer ». Le segment « vastes choses énormes, fond de théâtre » est laid et fautif dans la traduction commerciale : (1) « vastes/énormes » est inutilement redondant et, surtout, (2) le traducteur déplace *huge* en le faisant porter sur un autre substantif. Enfin, pour ce qui est du sens, l'air bleu ou noir fait de nouveau référence à la philosophie bouddhiste qui, à l'air (la pureté, le nirvana), associe ces deux couleurs. Le site www.religionfacts.com/buddhism/symbols/color.htm précise : *The four elements air, fire, water and earth are also identified in the Kalachakra-tantra with four different colors: blue (or black), red, white and yellow, respectively.*

⁸ La traduction commerciale est trop éloignée. Il vaut mieux **étoffer** (= traduire en davantage de mots que dans le texte source) pour faire comprendre au lecteur qu'il est question ici du sens habituel, selon l'auteur, du vocable « art ». Variante : « ce qu'on appelle l'art », « ce qu'on qualifie d'art ».

⁹ Le sens est « le monde est tout ce qui existe = il n'y a rien d'autre ». Un **passage à une structure négative** est requis par la langue française. Ne surtout pas traduire par « le monde est un tout » (*a whole*), ce qui changerait totalement le sens du texte (contresens) sous couleur de « rester le plus près » du texte source !

¹⁰ Là encore, bien analyser et respecter le texte. Comme *is set up* ne comporte **pas d'agent clairement défini**, on peut penser que cette absence souligne l'étrange état d'entre-deux qu'évoque le texte et qu'il faut donc éviter d'ajouter un agent (voir aussi infra la traduction de *can be found*). Par exemple, préférer utiliser « naître » plutôt que « se créer » ou « s'instaurer », qui reviennent à dire que cette confusion se crée soi-même (ce que ne dit pas le texte). Quant à l'idée de confusion véhiculée par le **néologisme** *muddledom*, on peut dire qu'elle est fondatrice de la pensée et de la littérature de Forster : en effet, tous ses romans mettent en scène des personnages désseparés, déconcertés, désorientés du fait de l'éducation (britannique) qu'ils ont reçue. Comme *muddle, muddled* ou *muddleheaded* reviennent souvent dans ses œuvres, on voit mal, outre le fait que l'idée n'est pas la même, comment la traduction proposée par l'édition commerciale (« gâchis ») pourrait être adaptée à toutes ces occurrences, alors qu'il est important de traduire systématiquement par le **même** vocable cette notion dont le lecteur français doit pouvoir repérer la récurrence. L'académisme du français ne permet pas vraiment ici (mais ce n'est pas une règle absolue) de créer un néologisme à l'image de ce que Forster fait à partir de *muddle*. Une autre solution consisterait à utiliser des mots inusuels mais existant bel et bien, tels que « désorientation » (rare), « déconcertement » (donné par le Littré) ou « désespacement » (se dit surtout pour les bateaux ou en psychologie).

¹¹ Le sens anglais d'*ignore* est « ne pas tenir compte de », « ne faire aucun cas de », « se désintéresser de », « ne pas respecter » (la signalisation, par exemple) alors que le sens premier de ce même mot en français est « ne pas connaître », « méconnaître ». Pour cette raison, essayer d'éviter de garder le même mot.

¹² *Snub-nosed* signifie que le nez est court et retroussé, plutôt que « camus » (court et plat). L'idée est certainement ici que cette chose est « hautaine » car l'expression *to snub one's nose at somebody* signifie « dédaigner, prendre quelqu'un de haut ». Néanmoins, l'adjectif composé *snub-nosed* désigne une chose ou une caractéristique physique, non pas un trait psychologique, dans tous les exemples que j'ai trouvés. On trouve ainsi *snub-nosed revolver* (à canon court), *snub-nosed car* (à l'avant raccourci), *snub-nosed person or animal*. Je laisse donc tel quel, comme dans la traduction commerciale.

¹³ Pour éviter toute possibilité de confusion, je préfère utiliser ici un déictique (« cette ») plutôt qu'un simple adjectif possessif (« sa »).

¹⁴ Le changement de temps en anglais (*she had not entertained* → *she was*) fait penser qu'il y a une césure sémantique ici. La seconde partie de la phrase semble annoncer le discours direct libre de la phrase exclamative suivante, non pas compléter la proposition initiale *Since hearing its voice*. Un point-virgule suffit à marquer cette césure en français. Pour information, dans le roman, Adela est une jeune femme (pas le petite fille) qui émeut les Anglais postés en Inde au début du XXe siècle lorsqu'elle affirme, en se trompant elle-même, qu'un autochtone lui a fait des propositions indécentes dans les grottes de « Marabar ». Par cet épisode célèbre de son œuvre, Forster traduit le clivage malheureux qui existe entre colons et colonisés, ainsi que le malaise diffus qu'il a ressenti sur place. Mrs Moore est bien plus vieille qu'Adela (elle meurt d'ailleurs à la fin du roman), ce qui, ajouté au préjugé négatif qu'elle a d'Adela, lui fait utiliser le terme *girl*.

¹⁵ Les guillemets français permettent d'inclure l'incise (*tag* en anglais) à l'intérieur de la citation. Il n'est donc pas nécessaire, contrairement à l'anglais et à la traduction commerciale, d'avoir recours à deux paires de guillemets : une seule suffit.

¹⁶ Les formules elliptiques anglaises qui évitent de répéter un verbe ou un substantif se traduisent assez aisément en français par une locution adverbiale. *If so* = *if it had (happened)* → « dans ce cas » ; *if not* = *if it had not happened* → « dans le cas contraire », « sinon » ; *if any* → « le cas échéant », etc.

¹⁷ Comme on parlerait d'« attentat à la pudeur ». Dans un premier temps, Adela affirme avoir été victime d'avances coupables de la part d'un Indien dans les grottes de Marabar. Elle se rétracte par la suite et suggère que l'étrange écho qui y règne (le « boum » de la suite du texte) l'a peut-être mise mal à l'aise et lui a fait imaginer tout cet épisode...

¹⁸ Les deux tirets de cette partie du texte ne servent pas à introduire une apposition, mais à retarder et mettre en valeur ce qui suit. On peut les conserver tels quels en français. Dans le premier cas, on aurait pu se servir d'un deux-points si ce même signe de ponctuation n'avait déjà été utilisé après « de l'amour ».

¹⁹ Bien faire attention à la place de *also* ici. *The abyss also may be* et *The abyss may also be* ne sont pas synonymes !

²⁰ Il est inutile d'ajouter « un peu (moins/plus) » ici. Dans d'autres textes, ne jamais confondre *little* et *a little*, *few* ou *a few*, car un contresens s'ensuit généralement.

²¹ Variante : « lorsqu'elle était en effet l'objet de cette attention ».

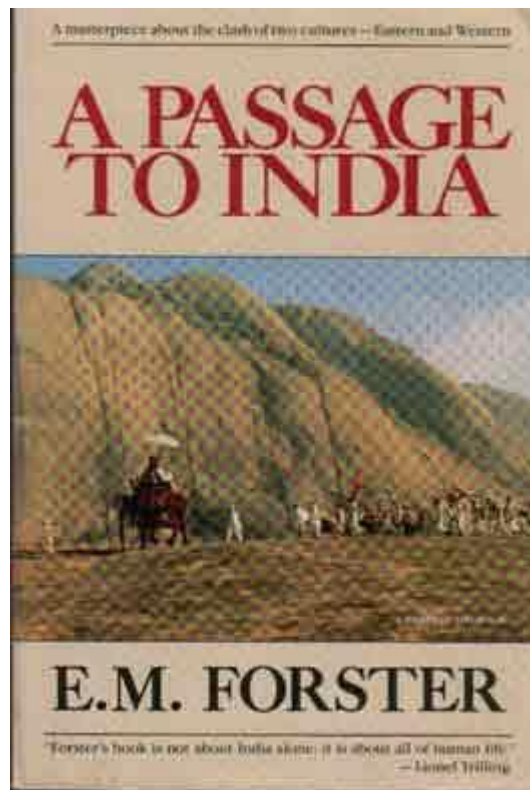
.../...

Traduction commerciale : *Route des Indes*, Paris : 10/18, 1982, p. 263-284.
Traduction de Charles Mauron (1927).

reçut son bonheur sans enthousiasme. Elle en était arrivée à cet état où l'on aperçoit en même temps l'horreur de l'univers et sa petitesse, double vision crépusculaire qui entoure tant de personnes âgées. Si ce monde n'est pas à notre goût, eh bien, en tout cas, il y a le ciel, l'enfer, le néant, l'une ou l'autre de ces vastes choses énormes, fond de théâtre d'étoiles, de flammes, d'air bleu ou noir. Toute action héroïque, et tout ce qu'englobe l'art, suppose un tel fond de théâtre, exactement comme toute action pratique, quand le monde est à notre goût, suppose qu'il n'y a rien que le monde. Mais de la double vision crépusculaire naît un gâchis spirituel auquel on ne peut trouver de nom bien sonnante ; nous ne pouvons

agir ni nous empêcher d'agir, nous ne pouvons ignorer ni respecter l'Infini. Mrs Moore avait toujours été encline à la résignation. Aussitôt qu'elle entra dans l'Inde elle lui parut bonne, et lorsqu'elle vit l'eau couler à travers la mosquée, lorsqu'elle vit le Gange, et la lune prise dans le châle de la nuit avec toutes les autres étoiles, elle lui parut un but splendide et facile. Se confondre avec l'univers était si digne et si simple. Mais il y avait toujours quelque petit devoir à accomplir auparavant, toujours quelque nouvelle carte à retourner et à placer, et pendant qu'elle s'affairait, les Marabar avaient fait retentir leur gong.

Quelle voix lui avait parlé dans ce trou parfaitement écuré du granit ? Qui donc habitait la première des grottes ? Quelque chose de très vieux et de très petit. Antérieur au temps, il avait aussi précédé l'espace. Quelque chose au nez camus, incapable de générosité, le ver immortel lui-même. Depuis qu'elle avait entendu sa voix, jamais une vaste pensée ne l'avait plus préoccupée ; elle était devenue vraiment envieuse d'Adela. Que de bruit pour un effroi de jeune fille ! Il n'était rien arrivé, et « s'il était arrivé quelque chose », se surprit-elle à penser, avec le cynisme d'une prêtresse délaissée, « s'il était arrivé quelque chose, il y a des maux plus affreux que l'amour ». L'indicible attentat lui apparaissait comme de l'amour ; dans une grotte, dans une église — Boum, cela revient au même. Les visions, pensées, comportent de la profondeur, mais — attendez d'en avoir une, cher lecteur ! L'abîme aussi peut être mesquin, le serpent de l'éternité peut être fait d'asticots ; sa pensée constante était : « On devrait s'occuper un peu moins de ma future belle-fille et un peu plus de moi, il n'y a pas de peine qui égale ma peine. » Et cependant, lorsqu'on s'occupait d'elle, elle s'en irritait.



Texte 2 : Tom Stoppard, *Arcadia* (milieu de la scène 1)

<p>CHATER: Damn you, Hodge, I will not listen to this! Will you fight or not?</p> <p>SEPTIMUS: (<i>Definitively</i>) Not! There are no more than two or three poets of the first rank now living, and I will not shoot one of them dead over a perpendicular poke in a gazebo with a woman whose reputation could not be adequately defended with a platoon of musketry deployed by rota.</p> <p>CHATER: Ha! You say so! Who are the others? In your opinion? – no – no – ! – this goes very ill, Hodge. I will not be flattered out of my course. You say so, do you?</p> <p>SEPTIMUS: I do. And I would say the same to Milton were he not already dead. Not the part about your wife, of course –</p> <p>CHATER: But among the living? Mr Southey?</p> <p>SEPTIMUS: Southey I would have shot on sight.</p> <p>CHATER: (<i>Shaking his head sadly</i>) Yes, he has fallen off. I admired 'Thalaba' quite, but 'Madoc', (<i>he chuckles</i>) oh dear me! – but we are straying from the business here – you took advantage of Mrs Chater, and if that were not bad enough, it appears every stableboy and scullery maid on the strength –</p> <p>SEPTIMUS: Damn me! Have you not listened to a word I said?</p> <p>CHATER: I have heard you, sir, and I will not deny I welcome your regard, God knows one is little appreciated if one stands outside the coterie of hacks and placemen who surround Jeffrey and the <i>Edinburgh</i> –</p> <p>SEPTIMUS: My dear Chater, they judge a poet by the seating plan of Lord Holland's table!</p> <p>CHATER: By heaven, you are right! And I would very much like to know the name of the scoundrel who slandered my verse drama 'The Maid of Turkey' in the <i>Piccadilly Recreation</i>, too!</p> <p>SEPTIMUS: 'The Maid of Turkey'! I have it by my bedside! When I cannot sleep I take up 'The Maid of Turkey' like an old friend!</p> <p>CHATER: (<i>Gratified</i>) There you are! And the scoundrel wrote he would not give it to his dog for dinner were it covered in bread sauce and stuffed with chestnuts. When Mrs Chater read that, she wept, sir, and would not give herself to me for a fortnight – which recalls me to my purpose –</p>	<p>CHATER: Basta! Hodge, je refuse de vous écouter ! Vous battrez-vous, oui ou non ?</p> <p>SEPTIMUS (catégorique). Non ! Il ne reste guère que deux ou trois poètes de premier ordre en vie, et je refuse d'en tuer un au pistolet pour une histoire d'accouplement à la verticale dans un kiosque avec une femme dont un régiment de mousquetaires déployé par roulement ne suffirait pas à protéger la réputation.</p> <p>CHATER. Ah, vraiment ! Qui sont les autres, à votre avis ? Non, non ! Ceci n'est pas acceptable, Hodge. Vos flatteries ne me détourneront pas de mon but. Vous le pensez vraiment ?</p> <p>SEPTIMUS. Absolument. Et je dirais la même chose à Milton s'il n'était déjà mort. Tout sauf la partie qui concerne votre femme, naturellement...</p> <p>CHATER. Mais parmi les vivants ? Monsieur Southey ?</p> <p>SEPTIMUS. Southey, je le ferais exécuter à vue.</p> <p>CHATER (hochant tristement la tête). Oui, il a beaucoup perdu. J'avais plutôt aimé « Thalaba », mais « Madoc » (<i>il glousse</i>) oh mon dieu ! Mais voilà que nous nous égarons : vous avez profité de madame Chater et comme si cela ne suffisait pas, il semble que tous les valets d'écurie et toutes les filles de cuisine que compte la maison...</p> <p>SEPTIMUS. Bon sang ! N'avez-vous donc écouté un traître mot de ce que je vous ai dit ?</p> <p>CHATER. Je vous ai entendu, monsieur, et je ne nierai pas que votre considération m'honore. Dieu sait le peu de cas qu'il est fait de ceux qui n'appartiennent pas à la coterie des écrivains et des lèche-bottes qui entourent Jeffrey et l'<i>Edinburgh</i>...</p> <p>SEPTIMUS. Mon cher Chater, ils jugent les poètes en fonction du plan de table de Lord Holland !</p> <p>CHATER. Grand dieu, vous avez raison ! Et puis aussi, je voudrais bien connaître le nom du scélérat qui a dit pis que pendre de mon drame en vers « La jeune fille d'Inde » dans le <i>Piccadilly Recreation</i> !</p> <p>SEPTIMUS. « La jeune d'Inde » ! C'est mon livre de chevet ! Quand je ne parviens pas à m'endormir, je reprends « La jeune d'Inde » comme une vieille amie !</p> <p>CHATER (<i>flatté</i>). Exactement ! Et ce vaurien d'écrire qu'il ne le donnerait pas en pâtée à son chien, quand bien même il serait recouvert de sauce à la mie de pain et farci aux marrons. Lorsque madame Chater a lu cela, monsieur, elle en a pleuré et s'est refusée à moi pendant quinze jours... ce qui ramène à mon propos...</p>
--	---

Cette pièce de Tom Stoppard, à la fois drolatique et savante, est extrêmement réussie. Elle traite du passage de l'esprit classique au romantisme, d'esthétique des jardins, des mathématiques, de sexualité – le tout avec un brio et un humour exceptionnels, qui expliquent qu'elle soit souvent jouée dans les lycées et universités des pays anglophones. Elle mêle personnages historiques (Southey, Byron) et fictifs (Chater, Septimus Hodge). Si un jour vous avez le temps, la B.U. du Mans en dispose de plusieurs exemplaires... Pour ce qui est du texte français donné ci-dessous, sa qualité d'ensemble est tout à fait respectable. Il s'agit toutefois davantage d'une adaptation que d'une traduction – ce qui explique les quelques libertés prises par l'auteur avec le texte original. La convention, pour les pièces de théâtre, est de ne mettre aucun guillemet (ne pas confondre avec l'insertion de dialogues dans les écrits en prose). Généralement, deux options de présentation s'offrent à vous: (1) soit vous mettez CHATER. au centre et allez à la ligne pour les propos tenus par ce personnage; (2) soit vous écrivez CHATER en début de ligne (comme en anglais) et faites suivre son nom d'un signe de ponctuation pour séparer le nom du personnage de ses propos. Le plus simple est de ne mettre qu'un point. Dans tous les cas, en

français, les **didascalies** (*stage directions*) se mettent **directement à la suite du nom du personnage** (sauf cas exceptionnel où une didascalie est donnée en plein milieu du discours de ce personnage).

³ La traduction des diverses interjections (= exclamations) ou explétives (= style relâché à vulgaire) constitue l'une des difficultés de ce passage, en ce sens qu'il faut **faire très attention au sens et au « co-texte » (= texte en aval comme en amont)**. *Damn !* tout seul peut se traduire par « Mince ! » ou « Flûte ! ». Son sens est très proche de *Damn it!* (« Zut ! »). En tant qu'adjectif, *this damn* + SUBSTANTIF se traduit diversement par « ce sacré / fichu / satané + SUBSTANTIF ». *You damn fool!* se traduira par « Espèce d'idiot ! » *Damn all*, en anglais britannique, signifie « Que dalle ! » et peut être suivi d'un substantif (*damn all money* = sans un sou). On note *Damn me!* plus loin dans le texte.

⁴ Pas de majuscule aux **didascalies**. On pourrait aussi écrire : SEPTIMUS, catégorique. Bien sûr, le jour J, vous n'êtes pas censé-e écrire en italique : la parenthèse ou la place de la didascalie française indique que ce mot ne fait pas partie du discours du personnage.

⁵ **Perpendicular** s'explique par le fait que (1) Septimus Hodge est mathématicien ; (2) la « partie de jambes en l'air » (*poke*) en question a eu lieu en position droite ; (3) l'anglais adore les allitérations (ici, en « p »).

⁶ Le site granddictionnaire.com indique ceci : « **Gazebo** : Le pavillon de jardin peut prendre diverses formes. Quand il s'agit d'une construction constituée d'un toit porté par de légers supports et ouverte de tous côtés, on le nomme *kiosque*. Si le même genre de construction est fermée et entourée de moustiquaires ou de panneaux de verre, on parle alors de *gloriette*. Enfin, lorsque l'emplacement du pavillon de jardin fait en sorte qu'il offre un point de vue agréable ou spectaculaire, on l'appelle plutôt *belvédère*. » Les termes acceptables ici sont donc « kiosque » (précis) et « pavillon de jardin » (plus général). « Belvédère » ne convient que si l'on est sûr de la beauté de la vue offerte par cet élément d'architecture.

⁷ Cette phrase a posé problème. Il faut remettre le COD à la bonne place, comme suit : *I would have Southey shot on sight* (je ferais exécuter) et non pas *I would have shot Southey on sight* (j'aurais exécuté). Il s'agit donc de **la structure HAVE someone DO something** (faire faire quelque chose par quelqu'un). Du point de vue de la logique, vu que Southey est vivant au moment où Septimus Hodge parle de lui, « je l'aurais tué » poserait problème puisqu'on se demande ce qui l'en a empêché. L'adaptation française donnée ci-dessous se trompe donc.

⁸ Ne pas confondre I **quite** admired (vraiment) et I admired *quite* (plutôt, tant bien que mal), même s'il est vrai que le choix de *admired* pouvait prêter à confusion. L'italique de *quite* indique que Chater lui trouve quand même quelques défauts.

⁹ *Variantes* : « vous avez abusé de » (traduction commerciale) ; « et pour combler le tout ».

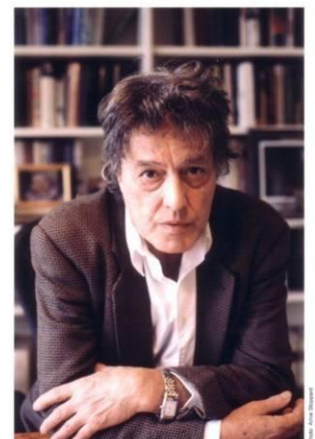
¹⁰ La phrase anglaise contient **un mot sous-entendu et une ellipse** : *it appears [that] every... on the strength [knows about this]*. *On the strength* est une expression signifiant *on the staff*. Certains d'entre vous avez pensé qu'il y avait ici une ambiguïté délibérée : Septimus aurait également frayed avec tous ces gens-là. Je ne peux pas affirmer le contraire, mais il nous faut conserver nous aussi une ambiguïté et ne pas affirmer ce qui n'est que (peut-être) suggéré. Il faut donc **se garder d'aller au-delà de la phrase anglaise**, dans un sens (« et profité aussi de tous les valets... ») comme dans l'autre (« qui ne soient au courant », dans la traduction commerciale).

¹¹ Il s'agit du nom d'un journal. Laisser tel quel.

¹² Il faut **traduire le nom de cette pièce** pour deux raisons : (1) les titres d'œuvres se traduisent toujours lorsqu'ils sont mentionnés dans le corps du texte (à la différence des titres de journaux, qu'on laisse normalement tels quels – on ne traduit pas plus *The Piccadilly Recreation* (fictif) que *The Guardian* (véritable journal) ; (2) il y a ici un jeu de mots sur Turkey (pays) / turkey (volatile). Il faut oser « La jeune fille d'Inde », sinon le jeu de mots tombe à l'eau lorsqu'il est question de sauce et de farce aux marrons !

“For those not completely familiar with his work, among his many plays are *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967), *Enter a Free Man* (1968), *Jumpers* (1972), *Travesties* (1974), *Every Good Boy Deserves Favour* (1977), *Night and Day* (1978), *The Real Thing* (1982), *Arcadia* (1993), *Indian Ink* (1995), *The Invention of Love* (1997), *The Coast of Utopia* (2002). He was also screenwriter for Steven Spielberg's film, “*Empire of the Sun*,” (1987) and “*Shakespeare in Love*,” (1998) for which he won an Oscar for Best Screenplay. He was knighted in 1997.”

Source: http://oldmhs.com/mhs%27_most_famous.htm



Adaptation française : *Arcadia*, Paris : Actes Sud Papiers, 1998, p. 17-18.
Traduction de Jean-Marie Besset.

CHATER. Taisez-vous, Duncan ! Je ne vais pas souffrir plus loin votre insolence ! Vous battez-vous, oui ou non ?

SEPTIMUS. Non. Il ne nous reste guère que deux ou trois poètes d'envergure, je ne vais pas courir le risque d'en expédier un *ad patres* pour un incident de kiosque avec une femme dont une compagnie de mousquetaires ne suffirait pas à défendre la réputation.

CHATER. Ah vraiment ? Et qui sont les deux autres ? Votre avis ?... Mais non, non... C'en est trop, Duncan. La flatterie ne vous mènera à rien avec moi. Mais vous pensiez vraiment ce que vous...

SEPTIMUS. Vous en doutez ? Je dirais la même chose à Milton lui-même, s'il était encore de ce monde. Sauf la partie sur sa femme, bien entendu.

CHATER. Et parmi les vivants ?... Monsieur Southey peut-être ?

SEPTIMUS. Southey ? Je l'aurais tiré comme un lapin !

CHATER (*bochant la tête tristement*). Oui, il est fini. J'avais bien aimé *Thalaba* pourtant. Mais son *Madoc*, hein ?... Quel cataplasme !... Mais nous nous égarons, il me semble... Le fait demeure que vous avez abusé de madame Chater, et que, pour aggraver les choses, il n'y a pas une cuisinière ni un garçon d'écurie qui ne soit au courant !

SEPTIMUS. Mais enfin, vous n'entendez pas ce qu'on vous dit ?

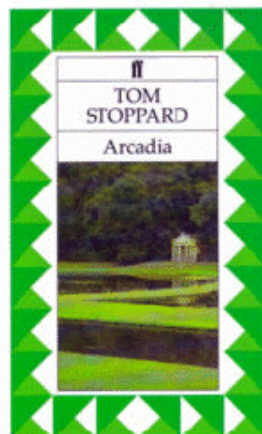
CHATER. J'entends fort bien, et je ne vous cacherais pas que j'apprécie votre intérêt. Car on se sent bien seul avec la muse si on ne fait pas partie de la coterie d'imposteurs, de flagorneurs qui entourent ce monsieur Jeffrey et sa *Gazette d'Edimbourg*...

SEPTIMUS. Mon bon Chater ! Ces gens-là jugent un poète à sa position dans le plan de table chez Lord Holland.

CHATER. C'est exactement ça. D'ailleurs, j'aimerais bien connaître le nom du coquin qui a assassiné mon drame en vers, *La Jeune Turque*, dans le dernier numéro de la *Revue de Piccadilly*.

SEPTIMUS. *La Jeune Turque* ? Elle ne quitte jamais ma table de chevet. Quand je n'arrive pas à dormir, je prends toujours *La Jeune Turque* comme une vieille amie...

CHATER (*plein de gratitude*). Mais bien sûr. Et le maroufle a écrit qu'il n'en voudrait pas pour la pâtée de son chien, "même en sauce et garnie de marrons" ! Quand madame Chater a lu cet article, elle en a pleuré, monsieur ! Et s'est refusée à moi pendant quinze jours ! Ce qui me ramène à notre affaire...



'Stoppard's richest, most ravishing comedy – a play of wit, intellect, language, brio and emotion'
NEW YORK TIMES

FROM 27 MAY
DUKE OF YORKS THEATRE
ST. MARTINS LANE,
LONDON WC2

ARCADIA
BY TOM STOPPARD

Texte 3 : A.S. Byatt, “The Conjugal Angel” (incipit du ch. 3)

<p>The sofa on which Emily Jesse sat with Mrs Hearnshaw was high-backed and ample, covered with a printed linen designed by William Morris, which showed a trellis of dark boughs, at once randomly crossing and geometrically repeating, on a mysterious deep green ground, the colour, Emily thought, with the inveterate romanticism of her family, of deep forests, of holly thickets, of evergreen glades. The boughs were studded with little star-like white flowers, and between them loomed pomegranates, crimson and gold, and small crested birds in blue and rose, with creamy speckled breasts and crossed bills, a kind of impossible hybrid of exotic Amazonian parakeets and the English mistle thrush. Emily was not houseproud—she believed there were higher things in life than crockery and Sunday roasts—but she took pleasure in the sofa, in <u>Mr Morris’s weaving of a kind of formal, solid series</u> of magical objects which recalled to her childhood days in the white Rectory in Somersby, when the eleven of them had played at the Arabian Nights and the Court of Camelot, when her tall brothers had fenced on the lawn with foils and masks crying, ‘Have at thee, toad-spotted traitor!’ or defended the little bridge over the subsequently immortalized brook with staves against the village boys, like Robin Hood. Everything was double there, then—it was real and loved, here and now, it was glittering with magic and breathing out a faint cold perfume of a lost world, <u>a king’s orchard</u>, the garden of Haroun al-Raschid. The windows of the Gothic dining-room which their furiously energetic father, the Rector, had built with his own hands and the help of his coachman Horlins, could be seen doubly by the active imagination, embrasures to frame ladies in the latest modes, ready to slip away to trysts, or magic casements behind which Guenevere and the Lily Maid waited with beating hearts for their lovers. Mr Morris’s sofa acknowledged both worlds; it could be sat on, it hinted at Paradise. Emily liked that.</p>	<p>Le canapé sur lequel Emily Jessy était assise en compagnie de Mme Hearnshaw était ample¹, doté d’un dossier haut, recouvert d’un tissu imprimé² dessiné par William Morris, où l’on voyait un réseau de branches sombres simultanément entrelacées de façon aléatoire et géométriquement répétées, sur un fond d’un vert profond et mystérieux, de³ la couleur, songeait Emily, avec le romantisme invétéré de sa famille, des forêts profondes, des bosquets plantés de houx, des clairières aux arbres à feuilles persistantes. Ces⁴ branches étaient émaillées de petites fleurs blanches semblables à des étoiles, et entre elles émergeaient des grenades, cramoisies et dorées, et de petits oiseaux huppés, bleus ou⁵ roses, à la gorge crémeuse tachetée et au bec croisé, comme le résultat d’une hybridation impossible entre d’exotiques perruches amazoniennes et de grosses grives⁶ anglaises. Emily n’était pas obnubilée par son foyer⁷ (elle était d’avis qu’il existait des choses plus précieuses dans la vie que la belle vaisselle et le rôti dominical) mais elle prenait plaisir à regarder ce canapé, <u>cet entremêlement conçu par M. Morris d’une sorte de série uniforme⁸ et formelle</u> d’objets magiques qui lui rappelaient certains jours de son enfance dans le presbytère blanc de Somersby, où⁹ les onze enfants qu’ils étaient avaient joué aux mille et une nuits¹⁰ et à la cour de Camelot, où ses grands escogriffes¹¹ de frères s’étaient battus en duel sur la pelouse avec masques et fleurets en s’écriant « Prends garde, traître à bave de crapaud ! »¹² ou, tel Robin des Bois, avaient défendu à coups de bâton contre les garçons du village le petit pont au-dessus du ruisseau que l’avenir immortaliserait¹³. Tout était double à cette époque-là, en ce lieu-là : réel et adoré, ici et maintenant¹⁴, étincelant de magie et laissant échapper le léger parfum froid d’un monde perdu, <u>d’un verger royal</u>, du jardin d’Haroun al-Rachid¹⁵. Les fenêtres de la salle à manger gothique que le recteur, leur père à l’énergie furieuse, avait bâties de ses propres mains et avec l’aide de son cocher Horlins, pouvaient faire un double effet à un être à l’imagination fertile, embrasures servant de cadre aux dames vêtues à la dernière mode, prêtes à se rendre en catimini à des rendez-vous amoureux, ou fenêtres à battants magiques derrière lesquelles Guenièvre et la Dame au Lys d’Astolat¹⁶ attendaient leur bien-aimé, le cœur battant. Le canapé de M. Morris admettait ces deux mondes ; il offrait une place assise et donnait¹⁷ un avant-goût du Paradis. Emily affectionnait cela.</p>
---	---

¹ Contrairement à la version commerciale donnée ci-après, je préfère garder la structure d’ensemble (mise en facteur commun par rapport à l’auxiliaire être) et ne modifier que l’ordre de deux des trois éléments mis en rapport. Cette traduction commerciale est de très bonne qualité et je m’attache donc à trouver ci-dessus dans mon propre texte autant de variantes que possible.

² A linen, singulier de linens, n’est pas forcément en lin (penser à bed linen = draps et taies, peut-être en coton, par exemple). Pour parler précisément de lin, on dirait printed linen fabric ou printed linen

cloth. Il vaut donc mieux se contenter de parler de « tissu » ou de « toile », comme dans la traduction commerciale.

⁵ En résumé, la phrase anglaise dit : *this ground was deep green, the colour of deep forests* = était d'un vert qui évoquait les forêts profondes. Un « de » est donc obligatoire en français pour rendre BE + the colour of (absent dans la traduction commerciale).

⁴ *Boughs* (des branches) avait déjà été introduit dans la phrase précédente. L'occurrence de *the boughs* dans la phrase qui suit nous incite à préférer un démonstratif pour indiquer une continuité dans l'exposé (ces branches [dont il a déjà été question]). Penser aux démonstratifs pour traduire le *the* anglais qui, souvent, n'est pas un simple déterminant mais bel et bien un déictique (servant à montrer un objet en particulier).

⁵ Comme dans la version commerciale, je cherche un moyen de ne pas induire le lecteur francophone en erreur en lui faisant penser que ces oiseaux sont des deux couleurs (« ou » plutôt que « et »).

⁶ « *Draine* » ou « grive draine » est le terme exact. Je ne donne « grosse grive » que comme variante acceptable, mentionnée dans *Le Robert*.

⁷ Dans la traduction commerciale, « femme d'intérieur » est très bien trouvé, mais « méticuleuse » pose problème. Cet adjectif a souvent pour antonyme « brouillon, négligent » alors que l'incise entre tirets montre bien que le narrateur a autre chose en vue que la simple hygiène. On pourrait ainsi lui préférer : « minutieuse, pointilleuse ».

⁸ *Solid* peut avoir le sens de « continu, régulier, ininterrompu » (une « série solide » n'a pas grand sens). En anglais américain (ce qui n'est pas le cas ici), cet adjectif appliqué à une couleur signifie également « uni ».

⁹ Bien analyser *recalled to her / Ø childhood days / when + plus-que-parfait* : lui rappelait / des jours / où... Le « quand » de la traduction commerciale ne convient pas car on ne dit pas « les jours quand » mais « l'époque où ». De même, le plus-que-parfait ne doit être compris ni comme un simple prétérit (*they played, they fenced*) ni comme un *would* fréquentatif insistant sur la répétition d'une action dans le passé (*they would play, they would fence*).

¹⁰ Je préfère écrire ce « jeu » sans majuscules, comme dans la traduction commerciale, mais on peut les accepter. Dans ce cas, en mettre trois : « jouer aux Mille et Une Nuits ».

¹¹ On a *tall* et non *big* ou *elder*. Il semble donc qu'Emily retrouve par la pensée l'impression de grandeur que ses frères lui faisaient à l'époque.

¹² « *Have at thee, toad-spotted traitor!* » est une sorte de concaténation (assemblage disparate) de divers souvenirs shakespeariens.

(1) Dans *Romeo and Juliet*, on trouve en effet « *Have at thee, coward!* » (Tybalt à Benvolio ; I, i, 72) et « *Wilt thou provoke me? Then have at thee, boy!* » (Roméo à Paris ; V, 3, 70). Cette expression est également utilisée dans *Troilus and Cressida* (V, 4, 24). On en trouverait certainement d'autres occurrences dans Shakespeare, mais *Romeo and Juliet* semble la piste la plus probable pour des enfants. Les

shakespeariens définissent ainsi cette expression : « *Oftener = I shall hit you, take care, be warned* ».

(2) Pour ce qui est de « *toad-spotted traitor!* », c'est dans *King Lear* qu'il faut chercher (Edgar ; V, 3). Littéralement, ceci veut dire « *traître tacheté comme un crapeau* ». On trouve d'ailleurs une variété végétale appelée *toad-spotted cactus* (*Stapelia variegata*) [photo ci-contre]. Pour information : dans leur traduction de cette pièce de théâtre, François-Victor Hugo (fils de Victor) a préféré prendre des libertés en parlant de « traître à bave de crapeau », tandis que François Guizot (le célèbre historien et homme d'État du XIXe siècle) est parti sur une autre piste (erronée) en parlant de « traître souillé comme un crapeau ».

¹³ Immortalisé par *Alfred Tennyson*, l'un des enfants présents lors de ces jeux et qui en parlerait ensuite dans un de ses poèmes. C'est autour de Tennyson, du spiritisme et du philosophe Swedenborg que tourne cette *novella* (longue nouvelle) de Byatt.

¹⁴ Laisser cette expression telle quelle dans votre traduction. Traduire par un seul mot, comme dans la traduction commerciale, est évidemment problématique puisque le texte crée volontairement un effet de mimétisme avec l'idée de dualité (il nous faut donc deux termes en français aussi !).



¹⁵ Attention à l'orthographe française de ce **calife historique** (763-809), également personnage des *Mille et Une Nuits*.

¹⁶ Dans la légende arthurienne, cette Élaïne, fille de Bernard d'Astolat, meurt d'amour (non réciproque) pour Lancelot. Son corps est déposé dans une barque qui vogue sur la Tamise jusqu'au château de Camelot (nombreuses représentations picturales de cet épisode). Elle est associée à l'idée de pureté (blancheur, lys, virginité), d'où son **surnom d'Élaïne la Blanche ou de Dame au Lys d'Astolat**. Chez Tennyson, cette Élaïne se confond avec la Dame d'Escalot (*the Lady of Shallot*).

¹⁷ Essayer de tourner la phrase de manière à conserver la mise en facteur commun du texte de départ (*it [the sofa] could / it hinted*).



John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888

Motif de William Morris proche de celui que décrit le texte d'A.S. Byatt (merci !)

Traduction commerciale : *Des anges et des insectes*, Paris : Flammarion, 1995, p. 199-200.

Traduction de Jean-Louis Chevalier.

Le canapé sur lequel Emily Jesse était assise avec Mme Hearnshaw avait un haut dossier, il était ample et recouvert d'une toile imprimée dessinée par William Morris, un treillis de rameaux sombres, à la fois entrecroisés au hasard et géométriquement répétés, sur un fond mystérieusement vert foncé, la couleur, pensait Emily, avec le romanesque invétéré de sa famille, de forêts profondes, de buissons de houx et de clairières d'arbres à feuilles persistantes. Les rameaux étaient parsemés de petites fleurs blanches telles des étoiles, et entre eux surgissaient des grenades, cramoisies et dorées, et des petits oiseaux huppés, en bleu et en rose, à la gorge crème mouchetée et au bec croisé, une sorte d'hybridation impossible entre les exotiques perruches de l'Amazonie et les grives draines de l'Angleterre. Emily n'était pas une femme d'intérieur méticuleuse – elle croyait qu'il existait des choses plus nobles dans la vie que les beaux services de table et les rôtis du dimanche – mais elle aimait le canapé et l'entrelacement conçu par M. Morris d'une espèce de série solide et formelle d'objets magiques qui lui rappelaient les jours de son enfance dans le Presbytère blanc de Somersby, quand les onze frères et sœurs jouaient aux mille et une nuits et à la cour de Camelot, quand ses échals de frères se battaient en duel sur la pelouse avec des fleurets et des masques, tout en clamant « Prends garde à toi, félon à ventre de crapaud ! » ou qu'ils défendaient contre les gamins du village, à coups de gourdin comme Robin des Bois, le petit pont sur le ruisseau immortalisé par la suite.

Tout était double en ce temps-là, en ce lieu-là – réel et aimé, immédiat, étincelant de magie et exhalant le léger parfum froid d'un monde perdu, un verger royal, le jardin de Haroun al-Rachid. Les fenêtres de la salle à manger gothique, que leur furieusement énergique père, le recteur, avait construites de ses propres mains, aidé de son cocher, Horlins, pouvaient apparaître doubles à une imagination active, embrasures où s'encadraient des dames à la dernière mode, prêtes à filer à des rendez-vous galants, ou croisées magiques derrière lesquelles Guenièvre et la Demoiselle des Lis attendaient, le cœur battant, l'arrivée de leur bien-aimé. Le canapé de M. Morris s'accordait à ces deux mondes ; on pouvait s'y asseoir et il faisait entrevoir le paradis. Emily appréciait cela.

Texte 4 : Charles Darwin, *The Origin of Species* (clausule = toute fin de l'œuvre)

As all the living forms of life are the lineal descendants of those which lived long before the Silurian epoch, we may feel certain that the ordinary succession by generation has never once been broken, and that no cataclysm has desolated the whole world. Hence we may look with some confidence to a secure future of equally inappreciable length. And as natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments **will** tend to progress towards perfection.

It is interesting to contemplate an entangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth, and to reflect that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent on each other in so complex a manner, have all been produced by laws acting around us. These laws, taken in the largest sense, being Growth with Reproduction; Inheritance which is almost implied by Reproduction; Variability from the indirect and direct action of the external conditions of life, and from use and disuse; a Ratio of Increase so high as to lead to a Struggle for Life, and as a consequence to Natural Selection, entailing Divergence of Character and the Extinction of less-improved forms. Thus, from the war of nature, from famine and death, the most exalted object which we are capable of conceiving, namely, the production of the higher animals, directly follows. There is grandeur in this view of life, with its several powers, **having been originally breathed into a few forms or into one**; and that, whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved.

Étant donné que toutes les formes actuelles¹ de vie descendent en droite ligne de celles qui vécurent bien avant l'époque silurienne², nous pouvons être sûrs que la succession régulière des générations n'a pas une seule fois³ été interrompue et qu'aucun cataclysme n'a dévasté⁴ le monde entier. Aussi est-ce avec une certaine confiance que nous pouvons escompter⁵ un avenir stable d'une longueur tout aussi incommensurable⁶. Et étant donné que⁷ la sélection naturelle n'opère que par et pour le bien de chaque individu, toutes les capacités physiques et intellectuelles **tendront** à progresser vers la perfection.

Il est intéressant d'observer une berge foisonnante, tapissée de nombre de plantes d'espèces multiples tandis que⁸ des oiseaux chantent dans les buissons, divers insectes volètent çà et là⁹ et des vers se fraient un chemin en rampant dans la terre humide, et de songer que ces formes soigneusement élaborées, si différentes entre elles et dépendantes les unes des autres d'une manière si complexe, ont toutes été produites par des lois à l'œuvre autour de nous. Ces lois, prises dans leur sens le plus large, sont la Croissance par la Reproduction; l'Hérédité¹⁰ qu'implique presque la Reproduction; la Variabilité induite par¹¹ l'action directe et indirecte des conditions externes de vie ainsi que par l'usage ou la désuétude¹²; un Taux d'accroissement si élevé qu'il mène à une Lutte pour la vie et donc à la Sélection naturelle, entraînant la Divergence des caractères et l'Extinction¹³ des formes moins perfectionnées. Ainsi, c'est de la guerre de la nature, de la famine et de la mort que provient l'objet le plus remarquable¹⁴ que nous puissions concevoir, à savoir la production des animaux supérieurs¹⁵. Il y a de la grandeur dans cette vision selon laquelle¹⁶ la vie, avec ses diverses facultés, a été insufflée à l'origine à un petit nombre de formes ou à une seule¹⁷; et selon laquelle, pendant la rotation continuelle¹⁸ de notre planète selon la loi immuable de la gravitation, à partir d'un début si humble, une infinité de formes fort¹⁹ belles et admirables s'est développée et se développe²⁰ encore.

¹ C'est en effet le sens de **living** ici. Il ne s'agit donc pas d'une redondance, même s'il est vrai que le style de Darwin n'est pas toujours de la plus belle eau. Dans son *Autobiographie*, Darwin se plaint d'ailleurs du fait qu'écrire lui est pénible et que c'est souvent la syntaxe la moins agréable qui lui vient en premier lieu... On se rappelle aussi que Darwin a dû écrire son *Origine* sous la pression, un autre scientifique du nom d'Alfred Russel Wallace étant arrivé aux mêmes conclusions que lui et risquant de lui « voler » la vedette...

² **Variantes** : « l'ère silurienne », « le silurien ».

³ Ne pas se contenter de « jamais » puisque le texte source est *never once*.

⁴ Il ne s'agit pas ici de l'**anéantissement** du monde (ce qui reviendrait à sa destruction totale), mais de l'idée d'une éventuelle « **dévastation** » des espèces animales du monde entier, que Darwin réfute. En clair, il rejette ici les **thèses catastrophistes**, qui affirment que des cataclysmes locaux ou planétaires pourraient expliquer la disparition de certaines espèces, à de multiples reprises, comme dans le célèbre épisode biblique de l'Arche de Noé. Pour Darwin, les raisons de ces disparitions sont, entre autres, la compétition entre les espèces et la plus ou moins grande adaptation / adaptabilité des diverses espèces.

⁵ **Look to** = escompter, compter sur, s'attendre à quelque chose. Ne pas chercher à caser forcément l'idée d'un « regard » ou d'une « vision ».

⁶ **Equally inappreciable length** fait référence à la période fort reculée du silurien (425 à 405 millions d'années, d'après un site Internet) qui est mentionnée en début de paragraphe (*which lived long before the Silurian epoch*). L'idée est la suivante : les observations de Darwin l'autorisent à penser que l'avenir de notre espèce devrait être d'une longueur comparable (et tout aussi difficile à estimer) que cette autre époque. Pour autant, il

ne faut pas surtraduire *inappreciable* au point de faire porter tout le poids de la phrase sur cet adjectif : ce n'est pas là que le poids de la phrase se situe, mais sur *a secure future*.

7 Bien voir la **structure d'ensemble de ce paragraphe entier** pour bien le traduire. En résumé : (1) *As* + vérité générale (*lineal descendants*) → conclusion logique sur le passé. (2) *And as* + vérité générale (*natural selection*) → conclusion logique sur l'avenir. Il faut donc : (1) traduire sur le même modèle *As* et *And as* ; (2) utiliser simplement un futur pour rendre *will*.

8 Il faut trouver un moyen de traduire avec élégance **les *with* anglais**, qui passeraient très mal en français si on les laissait ainsi. Habituellement, un *with* peut se traduire par « muni de », « doté de », « équipé de », « accompagné de », « aux côtés de », etc. Je donne ici une variante moins courante, mais justifiable par le fait qu'il nous faut traduire non seulement les *with* mais également des actions mentionnées ensuite. Les participes présents anglais gagnent à être traduits par des verbes conjugués.

9 Attention aux accents graves de cette locution : « **ça et là** ». Bien orthographier aussi « **de-ci de-là** ».

10 **Heritage** = hérédité. C'est en effet d'hérédité qu'il s'agit ici. Les travaux contemporains de Gregor Mendel, le père de la **génétique**, n'étaient guère connus en dehors de la Moravie (Tchéquie actuelle), ce qui explique que Darwin n'ait eu que certaines intuitions dans ce domaine et ait pu croire (à tort) à la possibilité de la transmission des caractères acquis, par exemple.

11 Bien comprendre les deux **from** de cette phrase : « la variabilité induite par / causée par ». Toute cette fin de paragraphe est d'ailleurs émaillée de termes dénotant les conséquences des principes énumérés par Darwin avec capitalisation de l'initiale : *from, so as to lead to, as a consequence, entailing, from* (une nouvelle fois à la fin).

12 Il s'agit ici de ces organes qui, n'étant plus utilisés, peuvent s'atrophier peu à peu, voire disparaître.

13 Selon votre traduction, il peut être judicieux d'**enlever les déterminants** (« entraînant Divergence des caractères et Extinction »). Pour ce qui est de la **capitalisation** des termes énumérés par Darwin dans ce dernier paragraphe de son chapitre de conclusion, j'utilise la convention répandue qui veut qu'on ne capitalise que l'initiale du premier terme d'une expression. J'écris donc « Divergence des caractères » plutôt que « Divergence des Caractères », mais ai accepté les deux variantes dans vos copies.

14 Attention au sens d'*exalted*...

15 Se rappeler qu'un **comparatif anglais** ne se traduit pas forcément par un comparatif français **quand il n'est pas suivi de *than* et désigne une chose ou catégorie que l'on oppose tacitement à son inverse**. En clair : dans *the upper jaw, the lower birth, my elder brother* ou *the richer countries*, les comparatifs s'emploient comme de simples adjectifs et se traduisent comme tels : « la mâchoire supérieure », « la couchette du bas », « mon frère aîné », « les pays riches ». *The higher animals* correspond donc à la catégorie des « animaux supérieurs » (du point de vue de l'évolution, par rapport aux animaux jugés « inférieurs »).

Pour ce qui est de *less-improved forms* (un peu plus haut), on notera les deux points suivants : (1) il ne faut pas parler des formes « les moins perfectionnées », car ce serait confondre *less* et *least*, alors que superlatifs et comparatifs ne sont bien sûr pas synonymes ; (2) on peut chercher à appliquer la même règle que précédemment, puisque l'expression *less-improved* est bâtie elle aussi sur un comparatif non suivi de *than* et s'opposant tacitement à la catégorie inverse (*the more improved forms*). On peut alors penser à la traduire par « inabouties » ou « imparfaites », mais le problème est que l'opposé de l'expression utilisée par Darwin serait *more-improved*, qui ne signifie pas « abouti » ou « parfait », mais « plus proche de la perfection » que l'autre catégorie. Je n'utilise donc pas ces adjectifs, non par parce que l'idée n'est pas bonne mais parce que le sens est alors différent.

16 La construction de cette longue phrase **avec mise en facteur commun** a posé problème – mais il faut reconnaître qu'elle n'est pas parfaitement ficelée... En résumé, cette phrase dit : *there is grandeur in this view of life having been breathed into... / and [in this view] that beautiful forms have been evolved from..*

17 Bien décomposer **cycling on** : (1) *on* = mouvement ininterrompu ; (2) *cycle* = rotation de la Terre. Penser à des constructions du type *they walked on* = « ils continuèrent leur route » ; *they worked on until it was dark* = « ils continuèrent à travailler jusqu'à la tombée de la nuit ».

18 Bien remarquer l'absence de *the* dans *Ø most beautiful and Ø most wonderful*. Nous sommes donc en présence d'un **superlatif absolu** (*Ø most beautiful forms* ou *a most beautiful form*) **et non d'un superlatif relatif** (*the most beautiful form*). Penser à des expressions comme *That is most kind of you* (« très », « fort », « rudement ») ; *That was a most ungrateful remark* (« extrêmement »).

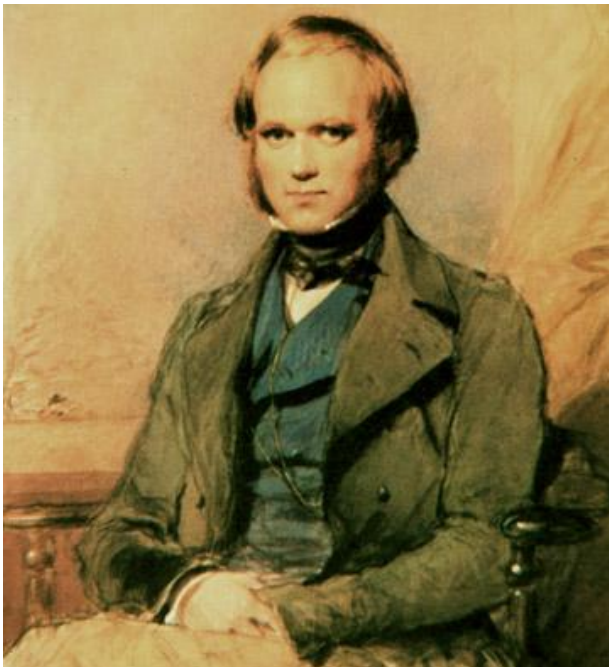
19 Le mot « evolution » (= le substantif) n'apparaît jamais dans *Origin* – pas plus que le mot *God*, d'ailleurs, Darwin n'utilisant que le vocable *Creator*. Il faut donc se garder de parler d'« évolution » (substantif) dans notre traduction. De plus, Darwin n'utilise pas ici le verbe *evolve*, mais **be evolved**. Il ne s'agit ici pas d'évolution au sens « moderne » (même si ce concept a précisément été popularisé par le sens général **de la théorie darwinienne**), mais de « développement », d'« élaboration », de « construction ». On dira ainsi *to evolve a theory / a system*, au sens d'« élaborer » ou de « mettre sur pied » une théorie ou un système.

Traduction commerciale : *L'origine des espèces*, Paris : Maspéro, 1980, p. 575-576.
Traduction par Edmond Barbier (1876) de la 6^{ème} édition de 1872
(d'où quelques variantes minimales par rapport à la 1^{ère} édition de 1859)

Également disponible en ligne (<http://www.gutenberg.org/files/14158/14158-8.txt>), sans nom de traducteur...

Comme toutes les formes actuelles de la vie descendent en ligne directe de celles qui vivaient longtemps avant l'époque cumbrienne, nous pouvons être certains que la succession régulière des générations n'a jamais été interrompue, et qu'aucun cataclysme n'a bouleversé le monde entier. Nous pouvons donc compter avec quelque confiance sur un avenir d'une incalculable longueur. Or, comme la sélection naturelle n'agit que pour le bien de chaque individu, toutes les qualités corporelles et intellectuelles doivent tendre à progresser vers la perfection.

Il est intéressant de contempler un rivage luxuriant, tapissé de nombreuses plantes appartenant à de nombreuses espèces abritant des oiseaux qui chantent dans les buissons, des insectes variés qui voltigent çà et là, des vers qui rampent dans la terre humide, si l'on songe que ces formes si admirablement construites, si différemment conformées, et dépendantes les unes des autres d'une manière si complexe, ont toutes été produites par des lois qui agissent autour de nous. Ces lois, prises dans leur sens le plus large, sont: la loi de croissance et de reproduction; la loi d'hérédité qu'implique presque la loi de reproduction; la loi de variabilité, résultant de l'action directe et indirecte des conditions d'existence, de l'usage et du défaut d'usage; la loi de la multiplication des espèces en raison assez élevée pour amener la lutte pour l'existence, qui a pour conséquence la sélection naturelle, laquelle détermine la divergence des caractères, et l'extinction des formes moins perfectionnées. Le résultat direct de cette guerre de la nature, qui se traduit par la famine et par la mort, est donc le fait le plus admirable que nous puissions concevoir, à savoir: la production des animaux supérieurs. N'y a-t-il pas une véritable grandeur dans cette manière d'envisager la vie, avec ses puissances diverses attribuées primitivement par le Créateur à un petit nombre de formes, ou même à une seule ? Or, tandis que notre planète, obéissant à la loi fixe de la gravitation, continue à tourner dans son orbite, une quantité infinie de belles et admirables formes, sorties d'un commencement si simple, n'ont pas cessé de se développer et se développent encore !



Portrait of Charles Darwin
by George Richmond (1840?)



(One way of teaching Darwinism
in religious instruction classes...)

Texte 5 : Don DeLillo, *Falling Man* (incipit du ch. 11)

<p>The dealer touched the green button, a fresh deck rose to the tabletop.</p> <p>In these months of mastering the game he was spending most of his time on the Strip now, sitting in leather recliners in the sports-book parlors, hunched under shade canopies in the poker rooms. He was finally making money, quiet amounts that began to show consistency. He was also going home periodically, three or four days, love, sex, fatherhood, home-cooked food, but was lost at times for something to say. There was no language, it seemed, to tell them how he spent his days and nights.</p> <p>Soon he felt the need to be back there. When his plane came down over the desert he could easily believe that this was a place he'd always known. There were standard methods and routines. Taxi to the casino, taxi back to his hotel. He managed on two meals a day, didn't require more. The heat pressed into metal and glass, made the streets seem to shimmer. At the table he didn't study players for tells, didn't care why they coughed or seemed bored or scratched a forearm. He studied the cards and knew the tendencies. There was that and the blinking woman. He remembered her from the casino downtown, invisible except for the fretful eyes. The blinking was not a tell. It was only who she was, some grown man's mother firing chips into the pot, blinking in nature's own arrangement, like a firefly in a field. He drank hard liquor sparingly, nearly not at all, and allowed himself five hours' sleep, barely aware of setting limits and restrictions. Never occurred to him to light up a cigar, as in the old days, at the old game. He walked through crowded hotel lobbies under hand-painted Sistine ceilings and into the high glare of this or that casino, not looking at people, seeing essentially no one, but every time he boarded a flight he glanced at faces on both sides of the aisle, trying to spot the man or men who might be a danger to them all.</p>	<p>Le croupier actionna le bouton vert, un nouveau jeu de cartes monta jusqu'à la surface de la table.</p> <p>Au cours de ces mois consacrés à maîtriser le jeu, il passait désormais le plus clair de son temps sur le Strip, assis dans les fauteuils inclinables en cuir des salons de paris sportifs, courbé sous les plafonniers des salles de poker. Il gagnait enfin de l'argent, de modiques sommes qui commençaient à faire preuve d'une certaine régularité. Il rentrait également chez lui de temps à autre, pour trois ou quatre jours, amour, sexe, paternité, petits plats maison, mais ne savait parfois que dire. Il n'y avait pas de mots, semblait-il, pour leur décrire la façon dont il passait ses jours et ses nuits.</p> <p>Il ressentait bientôt le besoin d'y retourner. Lorsque son avion effectuait sa descente au-dessus du désert, il lui était facile de croire que c'était là un lieu qu'il avait toujours connu. Il y avait des méthodes et des routines habituelles. Un taxi pour se rendre au casino, un autre pour rentrer à son hôtel. Il se contentait de deux repas par jour, n'avait guère besoin de davantage. La chaleur s'immisçait jusque dans le métal et le verre, semblait faire scintiller les rues. À la table de jeu, il ne scrutait pas les joueurs à la recherche d'indices, ne se souciait pas de savoir pourquoi ils toussaient, semblaient s'ennuyer ou se grattaient l'avant-bras. Il étudiait les cartes et connaissait les tendances. Il y avait cela et la femme qui clignait des yeux. Il se rappelait l'avoir vue au casino du centre-ville, invisible mis à part ses yeux qui s'agitaient nerveusement. Ces clignements d'yeux ne représentaient pas un indice, mais un simple élément constitutif de cette femme, mère d'un homme d'âge mûr, qui lançait des jetons dans le pot et papillonnait des yeux comme la nature le lui dictait, telle une luciole dans un pré. Il buvait des spiritueux en quantité restreinte, voire négligeable, et s'octroyait cinq heures de sommeil, en ayant à peine conscience de s'imposer des limites et des restrictions. Jamais ne lui venait l'idée de s'allumer un cigare, comme jadis, lors de leurs bonnes vieilles parties. Il traversait le hall bondé des hôtels aux plafonds de chapelle Sixtine peints à la main, avant de pénétrer dans la lumière crue de tel ou tel casino, sans regarder les gens, en ne voyant en fin de compte personne, mais chaque fois qu'il embarquait dans un avion, il jetait un œil aux visages de part et d'autre du couloir dans le but de repérer le ou les hommes potentiellement dangereux pour eux tous.</p>
--	--

Comme je donne ci-dessous l'extrait correspondant de la traduction commerciale du roman, je privilégie dans mon texte les variantes acceptables (tout en mentionnant ce qui, dans la traduction commerciale, est bien trouvé ou pose problème du point de vue du concours).

« Donneur » est le terme exact, mais on peut accepter « croupier ». On trouve ainsi sur fr.pokernews.com/regles-poker/texas-holdem.htm : *Au début d'un coup de Texas Hold'em poker, le donneur (« Dealer ») mélange un jeu de 52 cartes. Au casino ou en club de poker live, le donneur est un croupier. Mais il peut arriver que les joueurs donnent eux mêmes les cartes (uniquement en parties*

privés). Dans ce cas, les joueurs de la table sont donneurs à tour de rôle. Dans les parties avec croupier, chaque joueur est respectivement « donneur de cartes ».

⁵ Toujours rendre fidèlement les **verbes de mouvement** anglais (*rose to*) et ne pas se contenter d'un verbe comme « apparaître ». En outre, une sorte de magie s'opère ici : l'apparition du paquet de cartes « comme par enchantement » est soulignée par une syntaxe volontairement minimaliste (récurrente dans ce roman sur le traumatisme causé par le 11 septembre 2001), qui se contente de juxtaposer sans conjonction deux phrases pourtant liées par un rapport de cause à effet. Il s'agit là d'une figure de style appelée « **asyndète** » (*asyndeton* en anglais). On pourrait remplacer la virgule par un deux-points, à la rigueur. *Un peu de vocabulaire* : le contraire de l'asyndète est **la polysyndète**, ou accumulation volontaire de conjonctions, comme dans : *They danced and drank and talked and made merry till dawn*.

⁷ Penser à ajouter **une virgule en français après n'importe quel complément (de lieu, manière, temps, etc.) placé en tête de phrase**. L'anglais, lui, en fait généralement l'économie, ce qui peut poser des problèmes de compréhension aux lecteurs francophones (où commence la principale ?). Ce segment signifie simplement : pendant son apprentissage du poker. L'action se passe au Nevada, sur le Strip, la célèbre artère de Las Vegas.

⁸ Les *shade canopies* sont en premier lieu des abris de jardin ou des tentes d'extérieur. Ici, il s'agit de l'éclairage qui surplombe directement les tables de jeu des casinos (voir illustration). Le terme *canopy* est justifié en ce sens que ces lumières sont isolées du reste du plafond par une structure qui en délimite le contour et qui forme comme un « dais » ou un « baldaquin », autres traductions de *canopy* dans un contexte différent. « Vastes abat-jour », dans la traduction commerciale, est bien trouvé, traduisant en fait *shade* et indiquant par l'adjonction de l'adjectif « vastes » qu'il ne s'agit pas de simples lampes. *Orthographe* : on accepte depuis quelques années le pluriel « abat-jours » (uniformisation récente du pluriel des mots composés), mais je conseillerais de conserver l'ancienne orthographe, sans doute plus connue des membres du jury. *Vocabulaire* : ce terme se rendra par « canopée » ou « couvert feuillu » quand il désigne l'ensemble des branches et feuillages d'une forêt, constituant un riche habitat pour plantes et animaux (habitat étudié par des scientifiques comme Francis Hallé par exemple, dans *Le radeau des cimes*).



⁶ *Be lost for something to say* a un sens très proche *be at a loss for words* et peut se traduire pareillement.

⁷ « Langue » ou « langage » paraissent bizarres ici car il s'agit d'expressions ou de mots précis, non pas d'un système langagier dans son ensemble. Penser à *Mind your language* ! (« Pas de grossièretés ! »), *hard language* (mots grossiers).

⁸ Autre virgule à ajouter au texte.

⁹ **A tell** est un signe ou un indice *involontaire* qu'un joueur laisse échapper (tic nerveux, façon de tenir les cartes ou de prendre les jetons, etc.) et qui va permettre à ses adversaires de décider si son jeu est bon ou pas, s'il bluffe, s'il joue au poker depuis longtemps, si c'est un habitué du poker en ligne... Écouter par exemple l'extrait audio n°8 à partir de la page www.fulltiltpoker.com/fr/multiMedia.php. Ce document audio donne même des synonymes de *a tell*, comme **a give-away** ou **a tip**. Dans la version commerciale, la traduction de *seemed bored* (« prenaient l'air de s'ennuyer ») est intéressante mais abusive car rien, grammaticalement, ne permet de dire que cet air est *volontairement* affiché. La traductrice a ici à l'esprit l'idée que cet ennui affiché est un leurre (le joueur fait semblant de s'ennuyer pour induire ses concurrents en erreur alors qu'il a un bon jeu entre les mains). D'après le document audio susmentionné, un faux signe ou signe trompeur de ce genre se nomme **countertell** en anglais – mais on ne peut affirmer que ce soit le cas ici.

¹⁰ Mettre au pluriel puisque ce tic nerveux concerne les deux yeux de cette dame – comme le prouve l'expression *the fretful eyes* de la suite, qui se rapporte en effet à elle. Cette autre phrase signifie qu'on ne voyait de cette dame que son clignement d'yeux, en raison de l'éclairage ou parce que son tic était vraiment visible alors que le reste de sa personne était commun. Les erreurs commises ici viennent en

partie du fait que le **sens déictique de *the* (fréquent en anglais)** n'a pas été perçu : *the eyes* = ces yeux = ceux qui viennent d'être mentionnés.

¹¹ Bien utiliser un démonstratif ici (voir note précédente).

¹² *Chips* a fait commettre bien des contresens, ici ! Le « pot » en question est caractéristique d'un certain type de jeu de poker.

¹³ Rappelons que **tel** s'accorde avec le substantif qui suit, tandis que **tel que** s'accorde avec son antécédent. Exemples : « des **fruits** exotiques, **tels que** les mangues » / « **tel un poids** mort, la buse tomba du ciel ».

¹⁴ La syntaxe elliptique (*it*, sujet de la phrase, manque) surprend en anglais. Dans la traduction proposée, l'inversion sujet-verbe induite par le placement de l'adverbe « jamais » en tête de phrase est un bon compromis entre deux nécessités : (1) faire remarquer qu'on a perçu la bizarrerie du texte de départ et (2) ne pas brusquer la syntaxe française pour autant.

¹⁵ Le protagoniste et ses amis se réunissaient chaque semaine pour jouer aux cartes. La mort de l'un d'entre eux dans les tours jumelles du World Trade Center a mis un terme à ces réunions.

¹⁶ Le « quasiment » de la traduction commerciale ne convient pas : l'idée n'est pas que le protagoniste ne voit pas grand monde (« quasiment personne »), mais qu'il ne voit, de toutes et tous, quasiment rien. *Essentially* est ici synonyme de *basically* : tout compte fait, il ne voit *réellement* personne.

¹⁷ La « mode » actuelle est de dire systématiquement « à chaque fois » pour « chaque fois ». Ceci est un tic langagier récent... et inutile. Trois **autres tendances (erronées) actuelles** que vous remarquerez autour de vous : (1) disparition systématique des mots « entrer » ou « ajouter » au profit de « rentrer » ou « rajouter », alors que le sens est différent : on ne peut « rentrer » dans un magasin que si on vient d'en sortir ; on ne peut « rajouter » du sel que si on en a déjà ajouté au moins une fois. (2) incompréhension du relatif *lequel*, qui n'est pas invariable : « la raison pour **lequel** », « les raisons pour **lequel** ». (3) agrammaticalité des structures du type « l'un des » : « l'une des personnes qui **m'a** (m'ont) le plus marqué », « l'une des raisons qui **explique** (expliquent) la hausse des tarifs ».

Traduction commerciale : *L'homme qui tombe*, Arles : Actes Sud, 2008, p. 237-238. Traduction de Marianne Véron.

Le donneur effleura le bouton vert, un jeu de cartes neuf apparut sur la table.

Pendant ces mois consacrés à maîtriser le jeu, il passait la plupart de son temps sur le Strip, assis dans de profonds fauteuils en cuir dans les salles de paris sportifs, ou recroquevillé sous de vastes abat-jour dans les salles de poker. Il gagnait enfin de l'argent, des sommes modestes qui commençaient à faire montre d'une certaine régularité. Il rentrait aussi à la maison, trois ou quatre jours de temps en temps, amour, sexe, paternité, cuisine familiale, mais il se trouvait parfois à court de choses à dire. Il n'existait pas de langage, eût-on dit, pour leur dire comment il passait ses jours et ses nuits.

Il ressentait bientôt le besoin de retourner là-bas. Lorsque son avion descendait au-dessus du désert, il n'avait aucun mal à croire qu'il s'agissait d'un endroit connu de lui depuis toujours. Il y avait des méthodes et des routines banales. Le taxi pour aller au casino, le taxi pour rentrer à son hôtel. Il se débrouillait avec deux repas par jour, il n'avait pas besoin de davantage. La chaleur écrasait le métal et le verre, les rues semblaient miroiter. A la table de jeu, il n'examinait pas les joueurs pour percer à jour leurs secrets, et ne se demandait pas pourquoi ils toussaient, prenaient l'air de

s'ennuyer, ou se grattaient l'avant-bras. Il étudiait les cartes et connaissait les tendances. Il y avait ça, et puis la femme qui clignait des yeux. Il se la rappelait, au casino du centre-ville, invisible à l'exception de ses yeux inquiets. Le clignement des yeux ne constituait pas un indice. Elle était simplement la mère d'un homme mûr, en train de lancer des jetons au pot à coups de clignements d'yeux au gré des caprices de la nature, telle une luciole dans un pré. Il buvait de l'alcool avec modération, pratiquement pas une goutte, et s'accordait cinq heures de sommeil, à peine conscient de fixer des limites et des restrictions. Jamais ne lui venait à l'idée d'allumer un cigare comme au bon vieux temps, lors des bonnes vieilles parties. Il parcourait les halls d'hôtel sous des plafonds de chapelle Sixtine peints à la main, dans l'éclat aveuglant de tel ou tel casino, sans regarder les gens, ne voyant quasiment personne, mais chaque fois qu'il montait en avion il observait à la dérobée les visages de part et d'autre de l'allée centrale, s'efforçant de repérer le ou les hommes susceptibles de représenter un danger pour eux tous.

Texte 6 : Patrick Boyle, "Pastorale" (aucune traduction commerciale trouvée)

God knows, no one would want to belittle a neighboring farmer and his family. The more so when there's been a chair for you at their kitchen fire every night for a score or more years. But not to put a tooth in it and to make due allowance for bitter tongues, the Bennetts are known throughout the length and breadth of the parish as notorious bloody land-grabbers. They've gobbled up every small holding in the town – land that went on the market for years past. Even where it was a forced sale. A halt was put to their gallop a while back when James—the old man—took to the bed. Still by that time they had gathered together a few hundred acres of the best land thereabouts. With a world of cattle and sheep to keep it stocked up.

But if they are big farmers itself, they are bloody wee in their ways. They may grant you the heat of the fire, but you'll not be left long enough sitting idle to **scorch the knees of your pants**. From the time you cross the threshold till you say good night, it's constant litany.

"There's turf wanted. Take the big creel, it'll save the double journey."

"Put another few sods on the fire, will you."

"The heifer's roaring. Better go out to the byre and make sure she's all right."

"Bring in a couple of buckets of water."

"The morrow's Sunday. The shoes could do with a lick of polish."

The rest of the time you're hunched up beside the bellows wheel keeping the fire going or shifting the kettle up and down on the arm of the crane or poking around with the tongs gathering up the scattered embers.

So it's easy to tell there's something wrong when for once you're let take your seat by the fire without being called to order. Susie, the mother, is not around herself. Only the two young fellows.

"A brave class of a night, lads."

A civil enough remark, **you'd think**. But for all the heed paid to it, you might have been talking to two dummies.

Dieu sait que l'envie de dire du mal d'un voisin fermier¹ et de sa famille ne viendrait à personne. Surtout² quand une chaise vous attend³ chaque soir devant la cheminée⁴ de leur cuisine depuis deux décennies, voire davantage. Cependant, pour dire les choses clairement et prendre naturellement en compte ce que rapportent les mauvaises langues, les Bennett sont tristement connus⁵ aux quatre coins de la paroisse pour leur fichue⁶ main basse sur les terres. Ils ont absorbé chacune des petites propriétés du village, ces terres qui ont été mises sur le marché⁷ ces dernières années. Même quand il s'agissait de ventes forcées. Leur course effrénée a récemment⁸ été entravée lorsque James, le père de famille⁹, a dû prendre le lit¹⁰. Mais déjà à ce stade¹¹, ils avaient rassemblé quelques centaines d'arpents¹² parmi les meilleurs terrains des environs. Avec une flopée de bovins et d'ovins bien suffisante pour garantir leur¹³ peuplement.

Mais s'ils sont l'incarnation même¹⁴ des gros fermiers, leurs mœurs¹⁵ sont sacrément chiches. S'il leur arrive de vous inviter au coin du feu, vous ne restez pas oisif assez longtemps sur votre chaise pour **vous roussir les genoux du pantalon**¹⁶. De l'instant où vous franchissez le seuil jusqu'au moment de prendre congé, c'est une litanie sans fin.

«¹⁷ On manque de tourbe. Prenez¹⁸ le grand panier, cela vous évitera un second voyage. »

« Mettez quelques autres briquettes sur le feu, voulez-vous ? »

« La génisse mugit. Mieux vaut aller dans l'étable pour s'assurer qu'elle va bien. »

« Allez chercher¹⁹ un ou deux seaux d'eau. »

« Demain, c'est dimanche. Les chaussures auraient besoin d'un coup de cirage. »

Le reste du temps, vous le passez voûté à côté de la roue du soufflet, à entretenir le feu, à faire monter et descendre la bouilloire sur le bras de la crémaillère, ou encore à tisonner le feu à l'aide des pinces pour rassembler les cendres dispersées.

Vous saisissez donc aisément que quelque chose ne tourne pas rond quand, pour changer, on vous laisse prendre votre place près du feu sans aucun rappel à l'ordre. Pour sa part, Susie, la mère, n'est pas dans les environs. Il n'y a que les deux jeunes.

« Il fait rudement bon, ce soir²⁰, les gars. »

Remarque tout à fait courtoise, **pourrait-on se dire**. Mais malgré²¹ l'attention suscitée, vous auriez tout aussi bien pu vous adresser²² à deux muets.

¹ Variante : « rabaisser un fermier du voisinage ».

² Ne pas calquer votre traduction sur la structure anglaise : « D'autant plus lorsque » et « D'autant plus quand » passent mal en français. Préférer par exemple la structure inverse : « Encore moins lorsque ».

³ Avoir le réflexe du *présent* français pour traduire la structure « **HAVE +ED** suivie de *for* ou *since* » en anglais ! En outre, cette chaise va jouer un certain rôle dans le texte puisqu'elle se répercutera par

la suite sur le verbe *sit* et sur l'idée que l'on n'a guère le temps de se brûler les genoux du pantalon en pareille compagnie (puis que ces fermiers vous demandent constamment de leur rendre des services). Pour cette raison, je traduis le plus littéralement possible toutes ces occurrences.

⁴ Variante : « au coin du feu ».

⁵ Je traduis ici l'adjectif *notorious*, qui apparaît un peu plus loin dans la phrase anglaise. Attention : l'adjectif anglais est uniquement négatif (« tristement célèbre »), alors que le terme français est neutre (« connu, célèbre, déclaré, public, reconnu »).

⁶ Ce texte comporte plusieurs exemples de *langue relâchée ou familière (mais non vulgaire)*, comme *bloody* (deux fois) ou plusieurs contractions de formes verbales (*They've, it's, etc.*). Il faut bien entendu adapter notre traduction au registre du texte de départ. Variante : « leur fichue mainmise sur... ». Je ne vais pas jusqu'à « foutu(e) », dont le degré de relâchement est trop élevé.

⁷ Ne pas confondre *go (went) on the market* [être mis en vente] et *be (was) on the market* [être en vente]. La perception de cette différence influe grandement sur la compréhension du sens de la phrase.

⁸ Bien comprendre *a while back* = *a while ago* = il y a quelque temps = récemment. En d'autres termes, bien imaginer une virgule entre *a while back* et *when James*. Variante : « un terme a été mis récemment à leur course effrénée ».

⁹ *My old man* se dit fréquemment en anglais (« mon père », « mon paternel », « mon vieux »). *The old man* signifie donc tout simplement le père de famille. Je suggère de ne pas utiliser « le patriarche » ici, pour la raison qu'un « patriarche » va de pair avec une famille nombreuse. Or le texte ne parle que de deux garçons.

¹⁰ Variante : « a dû s'aliter », ou n'importe quelle expression expliquant sans ambiguïté qu'une maladie est à l'origine de ce changement subi par le vieil homme.

¹¹ *Still* = *yet* = pourtant. *By + date* (« d'ici à..., avant..., jusqu'à telle ou telle date (inclusive) ») est parfois difficile à traduire en français. « Déjà » est souvent une solution acceptable. Ne pas hésiter à changer de structure et à utiliser des formules comme : « *Mais déjà, à cette époque* ».

¹² Vu que l'histoire se passe dans un milieu agricole, une traduction « floue » comme dans le texte de départ, exprimée dans une unité générale, peut suffire. Si une quantité précise avait été mentionnée, des hectares auraient été plus logiques. Rappelons qu'un *acre* anglais fait environ 0,4 hectare.

¹³ Le *it* anglais reprend ici le substantif singulier *land* (les terres) de la phrase précédente.

¹⁴ C'est en effet le sens de *itself* ici (« la quintessence même de... », « une parfaite illustration de... », « ... par excellence »).

¹⁵ *Their ways* fait référence au mode de vie, aux habitudes de ces gens. *Wee* est un adjectif écossais qui est passé dans la langue anglaise, signifiant « très petit, minuscule ». On le trouve dans des expressions comme : *in the wee hours of the day* (au petit matin, dès potron-minet), *when I was a wee tot* (quand j'étais tout petit), *a wee bit* (un peu), *the Wee Free* (surnom de la *Free Church of Scotland*). Cette phrase construit donc une opposition claire entre *big (farmers)* et *wee (in their ways)*.

¹⁶ Sur le modèle de « se casser le bras » (et non pas ~~*easser son bras*~~), préférez ici cette construction au calque que constituerait la traduction ~~(faire) roussir / brûler les genoux de votre pantalon~~.

¹⁷ Cette série d'impératifs ne constitue pas un dialogue. On peut toutefois alléger le texte en ne plaçant qu'un tiret en début de chaque citation. Dans ce cas, plus aucun guillemet ne doit apparaître dans votre texte d'arrivée.

¹⁸ Un tutoiement est tout à fait acceptable – mais pas de panachage, bien entendu !

¹⁹ Ne pas oublier que le narrateur est sagement installé près du feu quand il reçoit cet ordre : on ne peut donc pas traduire *Bring in* par « Rapporte(z) », qui supposerait que le narrateur soit dehors ou qu'il ait signalé son intention de sortir de la cuisine.

²⁰ Ne pas générer d'ambiguïté dans votre traduction en parlant de « soirée ». Le sens n'est pas qu'ils ont passé une bonne soirée, mais que les conditions météorologiques sont des plus agréables.

²¹ Attention au sens de *for all = despite*, *in spite of*. L'idée est qu'on l'écoute en effet, mais que les deux jeunes sont muets comme des carpes.

²² Variante : « c'est comme si vous vous adressiez à... »

Texte 7 : E.M. Forster, *Arctic Summer* (CONCOURS BLANC)

'Gentlemen! Gentlemen!' Basle station echoed to the cry, 'If only other people would behave like gentlemen.' It was early on an August morning, and the passengers from the Boulogne train, mostly English, were trying to decant themselves into the train for Lucerne and the south. Difficult, for the Lucerne train was smaller, and they were beginning to fight. They did not want to fight, but by Jingo they could not avoid it; there was nothing else to do. Without losing their tempers, they

scrummed and wedged and hit one another behind the knee with suitcases, and snatched at the brass bars of the train as it backed itself to a standstill. Some had ladies with them, and claimed prior treatment on that account. 'Steady on, sir, you might consider the ladies.' Others cried, 'Bother the ladies.' One tourist was pushed beneath the incoming wheels, another rescued him, and still the appeal for gentlemanliness arose, that password into a city whose gates are barred for ever.

The station, immense and modern, paid no heed. Not even the daily transit of the Island Race was an event to her, the changing-house of Europe. Trains ran into her from four or five countries, washed and shaved themselves, ate in her refreshment rooms, and rebooked when necessary; she thought in terms of trains. Behind her lay a town on a swift green river, but she only served the town as an afterthought. Its needs were little to her, its memories of a Medieval Council nothing; she was indifferent to Cardinals and Kings, and to all but efficiency.

« Messieurs, allons messieurs ! » La gare de Bâle retentit de ce cri. « Si seulement les autres messieurs voulaient bien se comporter comme des gentlemen. » Il était tôt, un matin d'août, et les passagers du train en provenance de Boulogne, des Anglais pour la plupart, se transféraient tant bien que mal dans le train en partance pour Lucerne et le sud. Tâche difficile, car ce train pour Lucerne était de moindre taille et des heurts commençaient à éclater. Ils ne voulaient pas batailler mais, crénom de nom, ils ne pouvaient l'éviter ; il n'y avait rien d'autre à faire. Sans perdre leur sang-froid, ils se bouscullaient, se faufilaient, se donnaient des coups derrière le genou à l'aide de leurs bagages, tentaient de s'agripper aux barres en laiton du train alors que celui-ci faisait machine arrière avant de s'immobiliser. Certains étaient accompagnés de dames et, à ce titre, réclamaient la priorité. « Du calme, monsieur, vous pourriez songer à ces dames. » D'autres criaient : « Au diable ces dames ! » L'un des touristes fut projeté sous les roues du train entrant en gare, un autre lui porta secours, et l'appel aux bonnes manières s'éleva encore, sésame donnant accès à la cité aux portes à jamais fermées.

La gare, immense et moderne, ne s'en souciait guère. Le transit quotidien de la Race insulaire ne constituait pas même un événement pour elle, la plaque tournante de l'Europe. Des trains y faisaient leur entrée en provenance de quatre ou cinq pays différents, se lavaient et se rasaient, se restauraient à son buffet et modifiaient leurs réservations si nécessaire ; elle pensait en termes de trains. Derrière elle s'étendait une petite ville sur un fleuve vert et impétueux, mais ce n'était qu'incidemment qu'elle servait cette ville. Les besoins de cette dernière lui importaient peu ; ses souvenirs d'un Concile médiéval, encore moins ; elle était indifférente aux Cardinaux et aux Rois, à tout sauf à l'efficacité.

Méfiance ici : y a-t-il une virgule sous-entendue entre *Gentlemen !* et *Basle*, comme ce serait le cas dans la phrase : '*Come here*' John said. '*Come here straight away*.' ? Dans ce cas, on ne garderait qu'une seule série de guillemets dans notre texte d'arrivée (« Viens ici, dit John. Viens ici tout de suite. ») puisqu'il s'agirait de deux parties prononcées par un unique locuteur. Ici, toutefois, le cas est différent : *Basle station echoed to the cry* est un commentaire extérieur du narrateur, non une incise interne (*tag*) du même genre que *John said*. De plus, personne ne dirait tout haut *If only other people would...* : Forster ironise ici sur le fait que chacun des passagers se pense mieux éduqué que son prochain. Ces citations ne sont donc pas le fait d'une seule et même personne, mais le résumé de la clameur confuse qui s'élève de la foule des passagers. On retrouve ce même phénomène de rumeur collective dans les deux autres citations du texte ('*Steady on, sir*' et '*Bother the ladies*'). Variante : Ce cri retentit dans la gare de Bâle.

Se demander ici quelle différence il y aurait entre le *If... would behave* du texte et une variante simplifiée comme *If... behaved*. Variantes : comme de vrais gentlemen / comme des gentlemen dignes de ce nom.

Attention à la présence ou non d'une majuscule à « anglais », suivant qu'il s'agit dans votre phrase d'un nom ou d'un adjectif de nationalité : « des passagers [...], anglais pour la plupart » (adjectif → pas de majuscule) ≠ « des passagers [...], des Anglais pour la plupart » (substantif → majuscule).

Variante : « tentaient de se transvaser ».

Comme la phrase suivante affirme que ces Anglais ne perdent nullement leur sang-froid (ils n'en viennent pas aux mains), il est préférable de trouver une traduction de *fight* qui ne soit pas trop « énergique ».

Faire attention au *at* de *snatch at* : il indique que le but de l'action (la saisie des barres) n'est pas accompli, mais seulement tenté – au contraire du verbe *snatch* tout seul, qui signifie que l'on se saisit effectivement d'une chose. Un peu de vocabulaire : **Brass** : cuivre jaune, laiton ; **copper** : cuivre → **coppers** : de la menue monnaie ; **tin** : fer blanc (Cf. les boîtes de conserves = **tins** (GB), **cans** (US) → **tin mine** (en Cornouailles, par exemple) : mine d'étain ; **tin soldiers** : soldats de plomb.

Variante : « par égard pour ces dames ».

Le passage de l'imparfait au passé simple se justifie en français par la rapidité et l'unicité de l'occurrence de la projection du touriste sous les roues du train (= elle ne se produit qu'une fois), alors que les actions précédentes étaient répétées et décrites comme un tableau. Ce n'est pas une coïncidence non plus si l'on passe d'une série de verbes à application collective (*tous* les passagers disent, *certain*s sont accompagnés, etc.) à deux actions individuelles (*un seul* passager tombe, *un seul* le secourt).

L'appel qui s'élève ici et le cri qui retentissait au tout début ne font qu'un. Il importe donc de conserver dans notre traduction l'écho que Forster crée littéralement entre ces deux phrases, notamment en ce qui concerne le temps des verbes. Si un passé simple a été utilisé pour traduire *echoed*, bien utiliser un passé simple aussi pour traduire *arose*. Il est concevable d'utiliser un imparfait – dans les deux phrases (retentissait / s'élevait) –, mais les deux passés simples déjà utilisés dans la seconde phrase font plutôt pencher la balance une nouvelle fois en faveur de ce temps (succession de trois actions au passé).

¹⁰ Cette phrase signifie tout simplement que, du fait de la conscience de classe qui imprègne la société anglaise, n'est pas (ou ne devient pas) *gentleman* qui veut. Les *happy few* (heureux élus) appartiennent pour ainsi dire à une caste à part. Le mot *city* a donc un sens métaphorique que le terme « cité » recouvre mieux, en français, que celui de « ville ».

¹¹ Les *personnifications* sont fréquentes sous la plume de Forster et peuvent déconcerter le lecteur. C'est le cas ici, du moins jusqu'au moment où le narrateur dissipe le mystère qu'il a lui-même créé en expliquant que la gare « pensait » (prosopopée) en termes de trains (et non pas en termes d'êtres humains). Bien conserver ici cette figure de style, notamment parce qu'elle occupe et organise l'intégralité du paragraphe. On peut parler ici de *prosopopée*, puisque la chose personnifiée est douée de parole / de pensée.

¹² « Island Race » est tout simplement une périphrase (amusée) désignant ici les Anglais !

¹³ Je convertis le point-virgule du texte anglais en un deux-points : en effet, le but de la fin de la phrase est de lever l'ambiguïté créée par la personnification surprenante qui précède.

¹⁴ Penser à la différence entre *town* et *city* en anglais, ainsi qu'à celle entre « fleuve » et « rivière » en français. Bâle se trouve sur le Rhin.

¹⁵ L'allusion au « Concile de Bâle » constitue la dernière difficulté de ce texte. Il s'agit d'une référence historique à un concile (réunion des évêques catholiques pour réformer l'Église ou pour régler des problèmes fondamentaux de dogme) qui y a eu lieu à partir de 1431. La mention des cardinaux pouvait (peut-être) mettre sur la voie...

¹⁶ Si vous utilisez « excepté », n'oubliez pas que ce terme s'accorde ou non en fonction de sa place dans la phrase. Par exemple, on écrira « excepté les princes » mais « les princes exceptés ».



E.M. FORSTER

Arctic Summer

Foreword by Anita Desai

