

CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES

—

SESSION 2025

—

“VERSION ET COMPOSITION EN LANGUE ANGLAISE”

RAPPORT DE JURY

Lors de la session 2025 du concours général, les candidats (1582 inscrits) se sont penchés sur un extrait d'*On Earth We're Briefly Gorgeous* d'Ocean Vuong, texte à la croisée de l'autofiction et du poème en prose, dont la densité thématique (mémoire, filiation, déracinement) et les choix formels (adresse épistolaire, focalisation interne, travail du contraste) offraient de riches perspectives de lecture. En s'engageant dans le parcours proposé par les questions, ils ont mobilisé leurs compétences d'analyse et de rédaction pour articuler lecture personnelle et approche littéraire raisonnée, en s'appuyant sur des observations fines et des micro-analyses pertinentes. Le jury a relevé la qualité de nombreuses interprétations et l'aisance grandissante dans le maniement de la langue et des outils d'analyse textuelle. Comme les années précédentes, il salue le travail des professeurs qui accompagnent cet apprentissage exigeant et nourrissent chez leurs élèves un véritable appétit pour la culture anglophone.

Questions sur le texte

1) Study the writer's use of contrast in the portrait of his grandmother.

Cette première question invitait les candidats à examiner comment le narrateur, dans un récit à la première personne, construit le portrait de sa grand-mère à travers un jeu constant de contrastes. Ces oppositions structurantes – entre lumière et obscurité, vie et mort, mouvement et immobilité, Vietnam et New York – traduisent la complexité d'un personnage marqué par la maladie mentale. Elles participent à une caractérisation paradoxale, où la grand-mère apparaît à la fois fantomatique et exubérante, vulnérable et terrifiante, pleinement vivante mais déjà figée dans la mort.

Tout au long de la scène, le corps de la grand-mère apparaît comme à la frontière entre l'animé et l'inerte, entre sommeil profond et mort symbolique. Certains détails évoquent la dépouille : « *arms folded across her chest* » (l.12) suggère une position funéraire, tandis que son visage, figé, est décrit comme « *expressionless, as if still asleep* » (l.31). À l'inverse, des signes de vie surgissent par à-coups. Son corps réagit encore : « *Her left cheek spasmed* » (l.15), et elle laisse échapper un rire bref : « *She let out a single, clipped cackle* » (l.50). Ce contraste brouille les frontières entre présence et absence, vie et mort.

De façon similaire, le texte multiplie également les descriptions opposant l'immobilité apparente de Lan à des gestes brusques. Lorsqu'elle dort, « *She lay under a blanket on the hardwood* » (l.13), les bras croisés, mais son corps trahit des secousses : « *Her eyes moved behind their lids* » (l.14), « *She jolts, a short, hard jerk of the neck* » (l.17). Cette ambivalence entre agitation nerveuse et paralysie apparente est constante. Le texte reflète ainsi une instabilité physique qui fait écho à l'état mental du personnage : Lan n'est jamais tout à fait présente, ni tout à fait absente, coincée dans une oscillation permanente.

Le portrait de la grand-mère met en tension un corps abîmé et un esprit dissonant. L'accent est mis sur les marques physiques : « *skeletal face* », « *pocked with large black pores* », « *purplish lips* » (ll.11, 15). Pourtant, des détails soignés subsistent : « *Her nails, perfectly painted [...] were the only*

unblemished thing about her » (ll.38–39), signe d'un soin transmis par la fille du personnage. Sur le plan mental, l'auteur souligne la violence intérieure de Lan : « *Only in this twitching quiet did her brain, wild and explosive during waking hours, cool itself into something like calm* » (ll.20-21). La perception de son instabilité est exprimée visuellement : « *She flickered before me, dipping in and out of sense* » (l.25). La dichotomie entre le corps et l'esprit accentue l'ambiguïté de son identité : Lan semble à la fois humaine et insaisissable, victime d'un corps et d'un esprit qui se contredisent.

Bien que la scène se déroule dans un appartement américain, les souvenirs de guerre et de déplacement sont omniprésents. La langue en témoigne : Lan s'adresse au jouet dans une langue hésitante mêlant français et anglais : « *Who yoo arrgh, messieur?* » (l.43). La guerre est présente à travers l'objet : « *A radio mounted to his back, the soldier crouches on one knee, shouting forever into the receiver* » (l.42). Ce décalage entre la scène domestique et la mémoire du conflit vietnamien donne à Lan une existence fragmentée, éclatée entre deux mondes. Lan est physiquement présente à New York, mais son esprit demeure ailleurs – en guerre, dans le passé, dans un Vietnam traumatique.

Le texte est raconté depuis le point de vue rétrospectif de l'adulte, mais ancré dans les souvenirs de l'enfant. L'enfant est spectateur : « *I stood against myself, pinned by the shaft of light through the window* » (l.30). Il observe, mais ne comprend pas encore. L'adulte, lui, relit cette scène : « *But it was stillness, I realize now, that I sought, not of her body [...] but of her mind* » (ll.18–20). Ce contraste temporel permet de déployer une lecture plus profonde, presque analytique, du portrait de Lan. L'écart entre la perception enfantine et la relecture adulte donne au texte une richesse émotionnelle et intellectuelle qui permet d'aborder la folie avec humanité.

Plusieurs copies ont souligné l'importance stylistique du mot « *but* », utilisé à six reprises, souvent pour signaler un retournement soudain ou une rupture logique : « *But it was stillness...* » (l.18), « *But I was wrong* » (l.34). Ces conjonctions marquent l'instabilité de la perception et de la narration.

Le nom « *Little Dog* » cristallise également un contraste fort : ce surnom semble dérisoire, voire humiliant, mais il est chargé d'amour protecteur : « *To love something, then, is to name it after something so worthless it might be left untouched – and alive.* » (ll.62–64). Ce qui prolonge les contrastes internes au personnage, entre apparente absurdité et véritable tendresse.

Les copies les plus fines ont su dépasser les oppositions binaires pour explorer une véritable ambivalence. Le texte ne cherche pas à figer la grand-mère dans une catégorie mais à faire sentir sa complexité à travers des contrastes sans résolution. Le portrait devient ainsi un miroir de la schizophrénie, mais aussi une réflexion sur la mémoire, l'héritage, la filiation et l'amour.

2) Discuss the themes of place and displacement in the extract.

Il convient toujours de bien cerner et de définir les termes-clés de chaque question. Il se trouve que la deuxième question présentait la difficulté supplémentaire d'un quasi-faux ami. Ainsi le terme *displacement* interprété comme le strict équivalent de « déplacement » a entraîné des contresens parfois rédhitoires : par exemple, il n'était pas pertinent de se contenter de traiter les *déplacements* du garçon et de sa grand-mère dans la pièce (« *She crawled over, squatted before the toy army men* » ll. 36-37), ou alors d'évoquer la manière dont les jouets sont manipulés. D'autres candidats encore semblent avoir confondu '*displacement*' et '*defamiliarization*' : « *Her skeletal face creates a feeling of *displacement for the reader.* »

La très forte connotation psychologique du mot anglais *displacement* se rapproche du « déracinement ». Il était opportun non seulement de relever les indices qui permettaient d'émettre des hypothèses quant à l'histoire personnelle et intergénérationnelle des deux protagonistes, tiraillés entre deux pays et deux cultures, mais aussi d'élaborer une réflexion autour de la question de leur *déracinement*—qu'il soit forcé par la guerre ou choisi afin de poursuivre son rêve. S'il n'est pas obligatoire de marquer la transition entre deux questions, il était tout à fait possible de mobiliser les éléments repérés dans la réponse à la première question pour introduire la réponse à la deuxième : les deux temporalités, les deux lieux, et les traces de la guerre du Vietnam inscrites sur le corps et l'esprit de Lan.

En effet, le va-et-vient implicite entre le passé et le présent de Lan permet au narrateur adulte de révéler progressivement l'origine de la souffrance psychique de sa grand-mère. Lan a dû fuir son pays natal, sous les bombes américaines, une image transformée par l'imaginaire enfantin en « *a cartoon character, just blasted with TNT* » (l. 36). Un candidat attentif a vu se dessiner à travers cette image comique celle, tragique, de la fille au napalm, photographie iconique de la guerre du Vietnam et incarnation de la souffrance de ses victimes. La subtile évocation de la couleur de la peau de son enfant, trois fois plus claire que celle de la mère, laisse penser que Lan pourrait également avoir été victime des violences sexuelles perpétrées par des soldats américains blancs.

La schizophrénie (l. 24) qui divise Lan en deux est une fragmentation de la personnalité, une forme d'*aliénation* ; le narrateur lui-même qualifie ainsi Lan endormie : « *alien to the Lan I knew awake.* » Être « *an alien* », un étranger, venu d'ailleurs : l'aliénation mentale (*insanity*) de la grand-mère est étroitement liée à l'éloignement de son village natal. Cet éloignement (*displacement, uprooting*) n'est évoqué qu'à la fin du passage sur un mode nostalgique, comme si le narrateur devait remonter le temps pour renouer avec cet endroit aussi éloigné dans le temps que dans l'espace, afin de tracer le fil d'un traumatisme intergénérationnel pour en guérir : « *what matters is that all of it, even if I didn't know it then, brought me here to this page* » (ll 6-7).

Une superposition de différents temps et espaces semble s'opérer: « *'What should we eat in a time like this?' She gestured around the room* » (c'est le jury qui souligne). Le déictique appuyé par le geste suggère une équivalence entre le temps et l'espace, comme si ses rêves, ou bien le jeu d'imagination de son petit-fils, leur avaient permis de voyager dans le temps. Les soldats éparpillés et les langues évoquées laissent entendre que le garçon découvre, à travers les traces du traumatisme inscrites dans le corps et l'esprit de sa grand-mère, l'expérience de la guerre du Vietnam. Le sens de l'expression de Lan, « *a time like this* » renvoie ainsi à la fois à la guerre du passé et à l'indigence du présent, deux épreuves auxquelles ils ont échappé, chacun de son côté, en choisissant de partir.

Émergeant de son rêve pour entrer dans ce nouvel espace-temps, Lan saisit un soldat en plastique et le scrute (« *study* ») : « *she examin[ed] it as though a newly unearthed artifact* » (l. 41), comme si un fragment de son rêve s'était matérialisé, un souvenir enfoui de la guerre offert à son regard et exigeant une interprétation. Elle plonge alors le petit opérateur radio dans son oreille, à la manière de Gulliver, à l'écoute du message que lui adressent ses souvenirs. Le message qu'elle transmet finalement à son petit-fils reste ambigu : il suggère à la fois la nécessité de lutter sans cesse (*good soldiers*) et le réconfort des liens familiaux nourriciers.

Dès le début du passage une superposition rapproche grand-mère et petit-fils, grâce au jeu des temporalités. L'écrivain, que le narrateur est devenu, songe au jeune étudiant qu'il était : « *a face like mine floating above...obscure texts of dead people* » (ll. 4-5) avant de rapidement laisser place à des souvenirs plus lointains, en commençant par une description de « *Grandma Lan's sleeping face* » (ll. 9-10) (c'est le jury qui souligne). Dans les deux cas, c'est le visage qui marque le personnage comme étant « autre », « *alien* », aux États-Unis. Si le narrateur omet de préciser ce qu'il entend par l'expression « *a face like mine* » la première caractéristique du visage de Lan est la couleur foncée de sa peau (« *the color of dirt after a rainstorm* » l. 11). Le lecteur peut alors aisément fournir l'adjectif manquant dans la description des écrivains que le narrateur voudrait émuler : « *dead white people* ». Comment trouver sa place parmi eux ? Sans jamais en parler explicitement, l'écrivain-narrateur évoque ainsi la discrimination et le racisme auxquels un immigrant ou fils d'immigrant peut être confronté dans un pays où il est « autre ». La musique reggae, entendue à travers les murs d'un petit logement mal insonorisé en Nouvelle Angleterre, suggère la présence d'immigrants jamaïcains aux côtés des familles asiatiques, tous relégués aux quartiers pauvres et entassés dans des logements à une pièce. À première vue arbitraire, ce rapprochement permet pourtant à Vuong d'évoquer subtilement le déplacement massif et forcé des populations africaines vers le Nouveau Monde pendant trois siècles, et par extension, l'histoire douloureuse des diasporas déracinées par l'impérialisme occidental.

Pour trouver sa place dans ces conditions, il faut se déplacer à nouveau, tant géographiquement que socialement ; être le premier de sa famille à « s'en sortir » : « *I fled my shitty high school* » (l. 3).

Ayant lu les classiques, l'auteur-narrateur est devenu lui-même écrivain et s'est forgé une ascendance nouvelle, littéraire et noble, en rupture avec la classe immigrante et ouvrière dont il est issu : les mains calleuses mais immaculées de la grand-mère témoignent à la fois du dur labeur qui l'a prématurément vieilli et du métier de sa fille, travailleuse manuelle dans l'industrie de la beauté. Le lecteur peut mesurer lui-même la distance parcourue, en deux générations seulement, en confrontant l'« anglais écorché » de la grand-mère à la prose environnante, éloquente et parfois même lyrique.

Si son histoire peut s'apparenter au rêve américain, l'écrivain souligne le prix à payer en épousant le point de vue de sa famille, qui ne voit dans son choix de métier qu'une opportunité manquée, que du gaspillage : « *How I, the first in our family to go to college, squandered it on a degree in English* » (ll. 2-3). La lettre est en réalité sans destinataire (« *to tell you everything you'll never know* » l. 7) précisément parce que sa mère ne possède ni la langue, ni les compétences pour la comprendre. Ainsi, même un « déplacement » volontaire qui se traduit par la mobilité sociale entraîne le déracinement, « *an estrangement* », une rupture avec sa famille, ses origines, et sa culture d'origine—culture qui passe par la langue, les histoires, la musique. Dans un premier temps il est perdu, « *lost in library stacks* » l. 3 à lire des textes obscurs écrits en anglais par des personnes qui ne lui ressemblent pas, son visage « *floating over their sentences* » (ll. 4-5) comme sans attaches, une identité coupée de son corps. Cette description trouve un écho dans celle de la grand-mère, aliénée, dont le visage vacille (« *she flickered before me* » l. 25).

Pour faire la transition vers la question suivante, on pouvait noter que c'est l'écriture même qui lui fournit le moyen à la fois d'assimiler une culture littéraire anglophone et de renouer avec son héritage vietnamien : « *to achieve belonging without forgetting* », selon la formule particulièrement adroite d'un candidat.

Les réponses les plus efficaces à cette question sont celles qui ont proposé une structure logique, voire une progression thématique, qui permettait d'éviter l'effet de liste. À titre d'exemple :

- *physical, temporal and / or metaphorical displacement*
- *from being displaced to finding one's place*

3) « **All of it [...] brought me here, to this page** »: Analyse the purposes of the letter.

L'ouvrage épistolaire d'Ocean Vuong est une lettre adressée par le narrateur à sa mère qui marque une double absence : l'une physique, car une lettre implique par essence que son destinataire est absent ; l'autre plus symbolique, car la mère du narrateur ne pourra jamais prendre connaissance de cette lettre puisqu'elle est analphabète, information qui ne figure pas dans l'extrait, mais que l'auteur aborde en entretien à travers l'idée de « *phantom readership* ». D'emblée, la fonction première, voire unique, de la

lettre, être lue par sa destinataire, est donc irréalisable. Le narrateur est conscient de cette contradiction (« *What matters is that all of it, even if I didn't know it then, brought me here, to this page, to tell you everything you'll never know.* » l. 6-7) et fait de l'écriture elle-même le véritable enjeu de la lettre : elle devient moins un moyen de communication qu'un espace de réflexion métalittéraire et autofictionnelle. Dans cette mesure, les fonctions (*purposes*) de l'extrait de la lettre sont multiples.

De nombreuses copies ont mentionné la fonction descriptive de la lettre (portrait de la grand-mère, transmission culturelle) mais la citation « *Everything [...] brought me here, to this page* » aurait pu être davantage explorée. L'écriture, selon une copie, permet un dépassement : « *to bridge the gap between life and death* ». La puissance de l'écriture est remarquée dans une autre copie : « *the letter seems to serve a cathartic purpose* ». La citation « *All of it [...] brought me here, to this page* » désigne la finalité profonde de la lettre : affirmer que l'écriture, par sa force de mémoire, de transmission et de création, peut donner une forme à l'expérience et permettre au narrateur de trouver sa place.

La lettre trace une généalogie intime avec le portrait de la grand-mère Lan, qui se révèle être un triple portrait, voire un portrait de famille. Le portrait est triple car à travers Lan, le narrateur fait son autoportrait adressé à sa mère qui est omniprésente dans la lettre. Il se raconte enfant de son point de vue d'adulte désormais blessé (« *I was a boy once and bruiseless.* » l. 8) tout en interpellant sa mère dès la première mention de Lan (« *Despite being your mother, she is nothing like you* », l. 10). De nombreuses copies ont décrit comment ce récit, qui mêle anecdotes domestiques et références historiques (immigration vietnamienne, guerre, exil), inscrit la trajectoire individuelle dans une mémoire collective. Cette histoire familiale et littéraire inscrit aussi le roman de Vuong dans la tradition du *Bildungsroman* (roman d'apprentissage) et du *Künstlerroman* (roman centré sur la naissance d'un artiste) puisqu'en racontant son enfance et sa fuite, le narrateur décrit comment la littérature et l'écriture feront de lui un écrivain. C'est d'ailleurs le sujet d'un des brouillons précédents : la citation « *I told you how I came to be a writer* » (l. 1-2) évoque le processus d'écriture même et le palimpseste.

La lettre est aussi une tentative de communication impossible : impossible avec la mère dont la langue orale n'est pas celle du fils, qui s'exprime, lui, à l'écrit et dans un anglais maîtrisé dans ses nuances les plus fines, impossible aussi car la mention du précédent brouillon évoque la répétition et l'inachèvement, et car les formules suspendues telles que les clivées en *what* (« *What matters is that all of it...* » (l. 6), « *What happened was that...* » (l. 8)) insistent sur l'impuissance des mots. Le texte, traversé par la conscience de l'irreprésentable, propose des scènes, des vignettes pour en esquisser une représentation : une bibliothèque, l'appartement de Lan, les rêves des chiens (« *none of us will ever know* », l. 18, qui tout en interpellant le lecteur fait écho à la mère : « *everything you'll never know* », l. 7) La lettre n'efface pas les fractures entre ces différents moments, mais les expose pour tenter d'articuler quelque chose d'ineffable.

Le lieu de la lettre devient un espace de réparation où le narrateur peut recoller des fragments épars, soigner ses bleus, et où toutes les contradictions d'une histoire familiale désarticulée, empreinte

de violence et de trauma, peuvent être représentée sur une même page. C'est dans cette lettre que la mère qui fait les ongles de la grand-mère est donc une *nail artist* au même titre que son fils est un artiste, que le surnom Little Dog n'est pas insultant mais protecteur, ou que l'explosive Lan peut être observée comme une statue. L'écriture permet ainsi de transformer la douleur en matière esthétique et de donner du sens à une existence marquée par le chaos.

4) Why write? Use examples from the English-speaking world.

La question 4 proposée cette année a pu surprendre plus d'un candidat. La brièveté de la formulation, réduite à deux mots, ainsi que les interrogations vertigineuses que cette question peut susciter auprès de tout un chacun – que l'on soit écrivain ou simple lecteur – offraient ample matière tant à la réflexion qu'à l'émotion. L'omission intentionnelle du complément d'objet, qui rendait cette question ouverte, se justifie au regard de la nature polymorphe du texte d'Ocean Vuong. S'interroger sur les raisons conscientes, déclarées, supposées, ou imaginées à l'origine de l'écriture, ouvrait tout un champ de réflexion sur les attentes, valeurs, fonctions et autres mythes entourant la littérature anglophone. La difficulté principale consistait dans la délimitation de la question qu'il ne fallait ni réduire à une liste de raisons autobiographiques – tendance relevée dans la majorité des copies – ni élargir vers la dissertation philosophique sur le pouvoir illimité du langage à tout exprimer. Une fois ces deux écueils repérés, les candidats disposaient d'une grande liberté pour orienter leurs réponses dans la direction qu'il leur convenait afin de mettre en valeur leurs connaissances ainsi que leur culture littéraire. Rappelons ici que le jury ne formule aucune attente particulière sur le choix des arguments et des exemples. Le seul attendu est que les candidats fournissent une réponse structurée et argumentée, nourrie d'exemples empruntés à la sphère anglophone.

Il semble que l'apparente simplicité de la formulation ait incité nombre de candidats à se dispenser d'une analyse des termes. Pour pallier une analyse déficiente, beaucoup se sont sentis obligés de remonter aux temps sumériens de la naissance de l'écriture, en oubliant que le sujet portait sur la culture des pays anglophones. Dans une large majorité, les candidats ont été tentés de reprendre, telle quelle, la question fournie en guise de problématique. Or il était essentiel de personnaliser ce « pourquoi ? » en montrant qu'il peut se colorer d'une teinte différente selon les sensibilités et les époques. Ainsi, chaque génération d'écrivains remet en question le sens attribué à l'écriture en confrontant cette activité à leur histoire et aux grands enjeux sociétaux, ce qui les oblige à adapter leur liberté créatrice aux conventions liées au pacte de lecture.

Il était important de rappeler que la question « pourquoi ? » suppose une démarche d'intellectualisation qui vise à dissiper la part de mystère à l'origine de toutes choses. Les causes objectives aussi bien que les raisons subjectives participent à l'élucidation de ce « pourquoi écrire ? », sans pour autant épuiser cette question qui résiste à la rationalisation. Une proportion marginale de copies

a restreint l'acte d'écrire à l'histoire familiale d'Ocean Vuong, limitant ainsi la portée de la question aux intérêts personnels de l'auteur. Cette approche utilitaire, centrée sur le statut social d'auteur, se retrouve dans un nombre non négligeable de copies. Beaucoup trop de candidats ont insisté sur les bénéfices que l'écrivain pouvait tirer de sa plume, des plus prosaïques, comme s'enrichir ou obtenir la reconnaissance sociale, aux plus élevés, comme éduquer et éveiller les consciences. Ces copies n'ont pas suffisamment pris en compte les spécificités de l'écriture, en négligeant certaines notions-clé telles que la textualité et son corollaire, la littérarité dont les formes et les conventions se transforment au fil des mouvements esthétiques du monde anglophone, qu'il s'agisse du romantisme, du modernisme ou d'évolutions plus contemporaines.

Beaucoup de très bonnes copies ont abordé l'écriture sur le mode de l'expression des affects d'un point de vue aussi bien individuel (« les raisons ») que collectif (« les causes »), tout en ménageant une place aux réflexions métapoétiques, à travers la poésie de Ted Hughes par exemple. Dans son volet intime, l'écriture a ainsi été présentée comme un outil heuristique de connaissance de soi, aux vertus cathartiques mais dont les raisons dépendent de l'histoire de chaque individu. Dans son volet collectif, l'écriture a été décrite comme une arme politique d'émancipation en faveur des minorités et, en particulier, des femmes et des écrivaines (Emily Dickinson, les sœurs Brontë). La relation entre l'oppression et l'émancipation a eu, à cet égard, les faveurs de la plupart des candidats. Une mention spéciale doit être accordée à la dystopie, genre surreprésenté dans les copies, avec des exemples tirés des romans orwelliens (*Animal Farm* et *1984*), de la dystopie féministe *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood et de la saga *Hunger Games* de Suzanne Collins. Peu de copies ont toutefois mentionné l'essai de George Orwell « Why I write ? » qui aurait été une référence bienvenue.

Sans surprise le jury constate qu'une grande part des références citées sont issues des programmes scolaires, notamment du programme limitatif de l'enseignement de spécialité LLCER anglais (Colm Tóibín, Chimamanda Ngozi Adichie, Jane Austen etc.). Les autres exemples les plus fréquents ont été empruntés à la littérature d'évasion, avec en tête la saga *Harry Potter* de JK Rowling. Quant au répertoire shakespearien, il a été réduit aux comédies telles que *Romeo and Juliet* et, plus rarement, *As You Like It*. Malgré un large éventail de références, tant classiques que contemporaines, beaucoup de copies se sont limitées à une conception classique de la littérature, en proposant un plan articulé autour des trois objectifs de la rhétorique antique : plaire, émouvoir et instruire. D'autres pistes pouvaient être explorées pour mieux rendre compte du paradoxe inhérent à toute écriture. Se nourrissant d'un désir de communication distanciée avec le lecteur, toute écriture poursuit le but sisyphéen de réécriture, en faisant acte d'exploration, de (ré)appropriation, et de (ré)évaluation subjectives des histoires, disant autrement ce qui a été dit par d'autres et criant au monde ce que la majorité préfère taire.

Passage à traduire

L'exercice de version a globalement permis aux candidats de démontrer leur maîtrise des structures grammaticales fondamentales et leur sens de la justesse lexicale. Plusieurs copies se sont distinguées par leur capacité à restituer avec élégance le ton et la fluidité du texte source, en évitant les calques syntaxiques ou les contresens liés aux faux amis. Néanmoins, des maladresses récurrentes sont apparues : confusion des temps verbaux, traduction approximative de certaines expressions idiomatiques, ou encore registre inadapté en français. Le jury rappelle que la réussite de la version repose autant sur la précision grammaticale que sur la capacité à rendre un français idiomatique et naturel. Une pratique régulière de la traduction, associée à une lecture approfondie de textes littéraires dans les deux langues, demeure la meilleure préparation à cet exercice.