



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours : AGRÉGATION INTERNE

Section : Langues vivantes Étrangères

Option : Anglais

Session 2021

Rapport de jury présenté par :

Valérie LACOR, Présidente du jury

« Les rapports des jurys des concours de recrutement sont établis sous la responsabilité des présidents de jury »

SOMMAIRE

1. LE MOT DU PRÉSIDENT	P 3
2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	
2.1. Épreuve de Composition	P 4
2.2. Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction	
2.2.1. <i>Thème</i>	P 25
2.2.2. <i>Version</i>	P 44
2.2.3. <i>Explication de choix de traduction</i>	P 62
3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION	
3.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC)	P 79
3.1.1. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°1 – EPC 550</i>	P 84
3.1.2. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°2 – EPC 414</i>	P 91
3.1.3. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°3 – EPC 451</i>	P 97
3.1.4. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°4 – EPC 385</i>	P 104
3.1.5. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°5 – EPC 310</i>	P 111
3.1.6. <i>Exemples de problématiques et écueils possibles (EPC 381; EPC 440 ; EPC 380).....</i>	P 115
3.2. Épreuve sur Programme (ESP)	
3.2.1. <i>Présentation de l'épreuve</i>	P 117
3.2.2. <i>Exposé en langue étrangère</i>	P 117
3.2.3. <i>Thème oral</i>	P 159
3.2.4. <i>Explication de faits de Langue</i>	P 174
3.2.5. <i>Compréhension / Restitution</i>	P 195
3.3. Langue orale	P 201

1. LE MOT DU PRÉSIDENT

La session 2021 de l'agrégation interne d'anglais s'est déroulée dans les meilleures conditions possibles étant données les incertitudes et les contraintes qu'a fait peser le contexte de crise sanitaire. Les candidats étaient au rendez-vous, même si l'on observe une tendance à la baisse du nombre des inscrits depuis plusieurs sessions, particulièrement dans le concours public. Le total des inscrits (public et privé) est de 1760 en 2021 (avec une baisse de 79 inscrits par rapport à la session 2020 mais de 302 inscrits si l'on compare à la session 2018). Malgré la baisse des inscriptions, le taux de pression reste très élevé avec, globalement, 12,3 candidats présents (= non éliminés) pour un poste.

Le jury a évalué 907 candidats (60,59 % des inscrits) pour le concours public et 151 candidats (57,41% des inscrits) pour le concours privé. À l'issue des épreuves d'admissibilité, le jury a déclaré 215 candidats admissibles : 175 pour le public et 40 pour le privé.

Les moyennes obtenues par les candidats admissibles sont en très légère baisse par rapport à la session précédente, sachant que l'observation des variations d'une session à l'autre (depuis 2018) indique une relative stabilité des résultats obtenus par les candidats. Les barres d'admissibilité ont été fixées à 9,79 pour le public et 9,13 pour le privé, avec une moyenne des candidats admissibles de 10,89 pour le concours global (11,27 pour le public et 10,51 pour le privé). Les meilleures moyennes obtenues par les candidats admissibles sont de 14,62 pour le public et 13,83 pour le privé. La meilleure note obtenue est 18 en composition et 14,29 en traduction.

Concernant les épreuves admission, il convient tout d'abord de souligner que, malgré le contexte sanitaire, le jury n'a eu à déplorer qu'une absence, excusée, et une situation d'abandon en cours d'épreuve pour raison de santé. Les candidats se sont présentés dans de bonnes dispositions, visiblement contents d'être présents et soulagés que les oraux se déroulent effectivement. Cinq candidats (ultramarins) ont été interrogés en visio-conférence, à leur demande et sur proposition du ministère.

Le jury a observé que les candidats étaient, pour la plupart, bien préparés, et mieux à même qu'à l'habitude de gérer le stress légitimement induit par les épreuves orales. Les résultats obtenus sont bons, avec une moyenne des épreuves d'admission de plus d'un point par rapport à la session 2019 (2019 étant la session de référence puisque les épreuves d'admission n'ont pas pu se dérouler en 2020). Ces résultats peuvent s'expliquer par la présence parmi les admissibles de la session 2021 de candidats « admissibles non admis » de la session 2020, qui auraient peut-être figuré parmi les admis si les épreuves orales avaient eu lieu, et qui ont su tirer bénéfice de leur préparation au concours. Tous les postes ont été pourvus. Les barres d'admission ont été fixées à 10,97 pour le public et 11,26 pour le privé. (En 2019 elles étaient à 10,34 pour le public et 10,37 pour le privé.) La note moyenne des candidats admis pour les épreuves orales d'admission uniquement est de 12,30 pour le public et 12,47 pour le privé. (En 2019 elle était de 11,36 pour le public et 11,32 pour le privé.)

Le jury peut être satisfait d'avoir réussi à conduire cette session à son terme et dans de bonnes conditions en dépit des contraintes liées au contexte sanitaire. Si les gestes de protection ont été acceptés et appliqués par tous, il n'en reste pas moins que la modification du calendrier des congés scolaires et les interrogations en visio-conférence ont considérablement compliqué l'organisation de la session et les travaux du jury. Nous avons pu compter sur l'appui et le soutien des personnels de l'établissement d'accueil et des services des concours que je tiens à remercier au nom du jury. Je remercie également très chaleureusement le jury du concours et, tout particulièrement, les membres du directoire, pour l'engagement et le soutien sans faille dont ils ont fait preuve tout au long de la session.

Valérie Lacor
Présidente du jury

2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

2.1. Épreuve de Composition

Sujet de la composition 2021

« Instability in William Shakespeare's *King Henry V* »

On pourrait d'emblée évoquer l'instabilité de la scène même, cette estrade indigne (« unworthy scaffold », 1.1.10) sur laquelle va se dérouler la pièce. À l'image du modeste théâtre de bois qui accueille *Henry V* (« wooden O », 1.1.13), l'œuvre elle-même peut paraître en déséquilibre constant. Une approche dynamique et problématisée de la notion d'instabilité dans *Henry V* permettait aux candidats d'offrir une étude minutieuse de la pièce à plusieurs niveaux de lecture : ils pouvaient ainsi démontrer leur connaissance approfondie du texte et leur maîtrise d'outils d'analyse pertinents.

Analyse étymologique possible de la notion.

L'adjectif « stable » signifie « firmly fixed or established »; le nom commun « stable », « a building adapted for keeping horses ». Les deux termes pourraient sembler n'être qu'homophones. (En Moyen Français, « estable », c'est à la fois le nom « écurie » et le caractère de ce qui est impavide et durable). Pourtant, *stable* (adj.) et *stable* (noun) partagent une racine commune : tous deux proviennent du latin « *stare* » (« to stand ») qui a donné :

- *stabilis* (adj.) = enduring, durable, unwavering, lasting, established ;
- *stabulum* (noun) = a standing-place, hence of animals : stall/stable or beehive; but also tavern; brothel (a woman standing in front of the Lupanar is "pro-stabula").

Cette astuce met au jour l'importance des images (allégories et emblèmes) développées dans la pièce. On pense alors à l'amour que Bourbon porte à son cheval (3.8), ce Pégase qui défie l'apesanteur (quoi de plus stable qu'un destrier sur ses quatre fers, même en lévitation ?), au projet que caresse Pistol d'ouvrir une maison close (« bawd l'll turn », 5.1.74), et surtout, à la métaphore de la ruche filée par Canterbury (1.2) (nous y reviendrons).

➤ Questions préalables

Quels sont les procédés littéraires qui viennent *déstabiliser* la pièce (à la fois le texte et potentiellement sa mise en espace) ? Y a-t-il aussi des éléments « stabilisateurs » dans la pièce ? Henry, en particulier, constitue-t-il une figure de stabilité ou d'instabilité ? Quel est, à cet égard, le statut de l'acte 5, qui amène (en apparence, du moins) *concorde* et *stabilité* à l'ensemble de la pièce, via les notions de paix et de mariage ?

➤ Approche et enjeux

Comment le phénomène de tension(s) entre *stabilité* et *instabilité* est-il étayé par des éléments dramatiques, textuels et poétiques ? L'équilibre de la pièce est-il précaire ; est-il, incidemment, souhaitable ? La réconciliation est-elle vraiment possible ? Graviteront autour de cette notion de stabilité des considérations liées à l'harmonie et à la dissonance – dans leurs dimensions politiques, amoureuses, poétiques et, pourquoi pas, musicales.

L'idée est de montrer que l'instabilité est en soi une notion instable qui porte son contraire en son sein. Elle invite à inscrire au cœur du sujet les notions sœurs de « temps », de « changement », de « mouvement », et bien sûr celle(s) de perturbation, de mise en danger, de fragilisation intérieure. Pourtant, dans la mesure où il ne s'écroule pas, et c'est un **paradoxe**, l'édifice instable témoigne aussi d'une certaine stabilité – il tient debout, mais il branle et vacille – idée chère à Shakespeare qui rappelle souvent que le trouble politique va de pair avec le trouble cosmique. C'est donc un plan dynamique et dialectique, plutôt que statique et thématique, qui est attendu.

On pourra s'intéresser tout à la fois à l'intrigue et aux personnages qui y évoluent, mais aussi rebondir sur le statut ambigu et instable de nombre d'entre eux (notamment le chœur) pour considérer le texte lui-même comme un objet instable. Il faudra voir comment la pièce, du point de vue de son esthétique (sa structure, sa composition, sa langue, son rythme, son épilogue) et malgré toutes les tentatives de stabilisation, demeure insaisissable, énigmatique, « plurielle » voire dérangeante (dans le cynisme de sa vision du politique ou dans la « silenciation » de la voix féminine, par exemple).

S'il est indispensable d'évoquer les éléments instables qui caractérisent l'action et les personnages, on ne saurait traiter ce sujet de manière satisfaisante sans approfondir principalement les manifestations stylistiques de l'instabilité. Il est essentiel de ne pas limiter la pièce à ses problématiques martiales et régaliennes, par exemple. Un devoir qui n'évoque la pièce qu'à travers les intrigues liées au roi (et ignore les personnages qui pourraient sembler plus secondaires) passe aussi à côté des enjeux du sujet. De surcroît, avant même d'être une pièce sur la guerre, *Henry V* est une pièce sur le langage.

C'est pourquoi, dans ce qui suit, nous proposons différents axes de lecture que l'on peut faire dialoguer au sein de la composition. La section intitulée « méthodologie de la composition » rend compte de différents plans proposés par les candidats et répertorie quelques problématiques trouvées dans les copies.

AXE THÉMATIQUE : UNE « NATION » EN GUERRE À LA TÊTE DE LAQUELLE RÉGNE UN ROI INCONSTANT ?

1. La guerre, figure de la déstabilisation

On se demandera dans quelle mesure il nous est donné à voir/à lire des événements « instables » dans la pièce du point de vue de l'intrigue. L'instabilité politique constitue le point de départ de la pièce (une église passablement corrompue qui encourage les penchants belliqueux d'un jeune roi encore inexpérimenté (1.1)). En outre, en temps de guerre, l'essentiel n'est-il pas de *déstabiliser* l'adversaire ?

2. Une nation instable ?

La nation-armée composée de l'Écossais Jamy, de l'Irlandais MacMorris, du Gallois Fluellen/Llewellyn et de l'Anglais Gower constitue-t-elle par ailleurs un salmigondis hétéroclite, symbole de division ; ou cette diversité (linguistique, notamment) assure-t-elle au contraire la force et la cohésion du groupe ? Comme l'écrivent Gillian Woods et Laura Seymour¹ : « English is a somewhat **unstable** concept in the drama », pour conclure : « such scenes provide good sources for debates about whether the multiple languages of the play undermine its rhetorical insistence on a unified "brotherhood", or whether heteroglossia shows that brotherhood to be strengthened by plurality ». Le développement devra s'intéresser à l'instabilité de la langue : le texte regorge de confusions de type linguistique (hétéroglossie, alternance codique – Mistress Quickly se méprend sur le sens de « incarnate », 2.3.27 ; Llewellyn enchaîne les pataquès ; Pistol ne comprend pas plus Le Fer que Katherine ne comprend Henry ; les personnages fantoches ont chacun leur propre idiolecte).

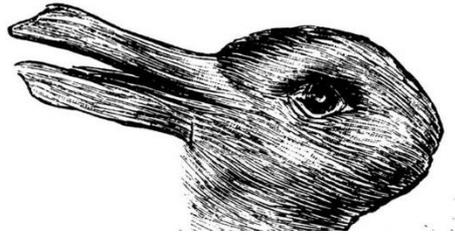
3. Henry, image bistable

Sans verser dans la psychologie de personnage(s) à outrance, il sera nécessaire de rechercher les figures d'instabilité dans la pièce, à commencer par celle de Henry V. Le héros n'est-il pas lui-même qualifié de « lovely bully » (4.1.46), oxymore qui résume bien à lui seul l'équilibre précaire d'une pièce qui semble envoyer un message contradictoire ? D'ailleurs, si Henry peut faire office de figure régaliennne stable en début de pièce, il ne saurait faire totalement oublier le fantasme Harry/Prince Hal des deux parties de *Henry IV*. Son revirement de caractère, bien que souhaitable compte tenu de sa fonction, peut laisser entrevoir une personnalité aux contours instables et schizophrènes. Le candidat pourra faire part de ses lectures critiques, notamment de l'article séminal de Norman Rabkin (« Rabbits, Ducks, and *Henry V* »)² qui entend démontrer que le roi peut être vu a) soit comme un héros de guerre vertueux, b) soit comme un manipulateur machiavélique, mais jamais simultanément comme la synthèse des deux.

¹ « Learning and Teaching Resources », in *King Henry V: A Critical Reader*, eds. Line Cottegnies et Karen Britland, The Arden Shakespeare, Londres, 2018, p. 237-38.

² In *Shakespeare Quarterly*, 28: 279-296, Été, 1977.

Rabbit or Duck?



L'effet d'optique offre deux visions irréconciliables : soit l'une, soit l'autre, mais pas les deux. Nous avons donc affaire à deux logiques, deux « stabilités », mais qui s'excluent mutuellement. (L'image est dite « bistable »).

AXE DRAMATIQUE : HENRY V COMME OBJET D'ÉTUDE INSTABLE

1. Instabilité matérielle du texte

En « rebondissant » sur les théories de Rabkin, et pour prendre un peu de hauteur, on pourra s'interroger sur l'instabilité de notre objet d'étude même. Éditer un texte de Shakespeare, c'est stabiliser une œuvre fuyante, multiple, foisonnante. Nous travaillons nous-même sur un texte « bâtard » qui n'est ni vraiment l'*in-quarto* ni vraiment l'*in-folio*. Dans l'édition qu'il a établie, Andrew Gurr a procédé à des choix qui diffèrent de ceux de ses prédécesseurs : il substitue notamment Bourbon au Dauphin, et se démarque ainsi de la doxa, dans la seconde moitié de la pièce, en suivant ainsi Q et non F. (Toutes les captations théâtrales que les candidat(e)s sont susceptibles d'avoir vues montrent le Dauphin et non Bourbon « amoureux » de son cheval à 3.8, par exemple).

2. The unreliable Chorus

L'instabilité du texte est renforcée par le statut ambigu du chœur, qui réécrit l'histoire sous un jour favorable : s'il structure le récit en accompagnant le spectateur et revêt ainsi les oripeaux d'un personnage « stable », il sème aussi le trouble, car ses dires ne sont pas corroborés par l'action. Il fait figure de narrateur non fiable (*unreliable narrator*). Il est par conséquent à la fois un agent de stabilité, en sa qualité d'exégète de l'H/histoire (il tente de stabiliser le texte, d'en gommer les aspérités qui le rendraient bancal) et agent d'instabilité, puisqu'il ne fait finalement qu'ajouter de la confusion à la confusion. D'ailleurs, dès les premiers vers de la pièce, le chœur implore l'indulgence des spectateurs, et indique bien que l'imagination de ceux-ci doit rapiécer le tissu de l'œuvre – le rôle du spectateur est donc de stabiliser la pièce (« piece out our imperfections with your thoughts » [prologue 23], puis « eke out our performance with your mind », 3.0.35), pièce elle-même écrite d'une plume malhabile (« all-unable pen », 5.3.2).

3. Instabilité générique

Cette instabilité narrative se déroule au cœur d'une pièce historique au genre, par essence, hésitant. Elle combine des caractéristiques constitutives des comédies (la scène avec Le Fer, 4.4, la scène du

gant, 4.8, la scène du poireau, 5.1, entre autres), lesquelles se concluent traditionnellement par un mariage, avec des éléments tragiques (la royauté, la succession, la guerre, la mort). La pièce historique est peut-être le genre dont les codes sont les plus instables.

Évoquons ainsi l'ambiguïté du dénouement (acte 5 scène 2). Le discours de la reine Isabel semble offrir une forme de *Discordia Concors* (« this day / shall change all griefs and quarrels into love », 5.2.19-20), mais n'est-elle pas uniquement rhétorique ? Les deux camps ont beau se donner du « brother France » (5.2.2) et du « brother England » (5.2.10), les rancœurs ont-elles été si vite digérées ? Les mots d'Isabel (5.2.17) sur les « balls » des Anglais (à la fois globes oculaires et boulets de canon), semblables au regard meurtrier du Basilic, sont pour le moins acerbes et pleins de reproches (corroborés peut-être par les dires de Katherine qui voit toujours l'Angleterre comme l'ennemie de la France, 5.2.158). Judith Haber voit dans l'effacement des femmes³ dans la pièce « an attempt to create linearity, legitimacy and clear meaning out of **instability** and indeterminacy »⁴. Le dénouement tombe comme un cheveu sur la soupe et sous couvert d'apporter harmonie et concorde, plonge un peu plus la pièce dans le déséquilibre : le coup de foudre peine à convaincre car ce n'est que la « performance » d'un pacte déjà scellé. La scène est en elle-même une illustration de l'instabilité de Henry puisqu'il avait d'abord refusé la main de Katherine (« the offer likes not », 3.0.32). La scène de séduction (5.2) est un pacte guerrier qui prend d'ailleurs la forme de joutes oratoires entre Henry et Katherine. Elle n'est qu'une petite mise en scène de plus après la scène de la révélation de la trahison de Scroop, Cambridge et Gray (2.2), celle de Henry, en manteau de « common man » (4.1), et la farce de l'épisode du gant, avec Williams (4.8). Dans la pièce, le discours est continuellement réajusté, les messages sont brouillés, les interprétations, multiples. Mais l'ambiguïté n'est-elle pas, justement, l'intérêt du texte littéraire et/ou théâtral ?

4. Déstabilisation parodique

Dans la parodie, on ne sait pas sur quel pied danser : la parodie déstabilise le genre, elle fait tomber du piédestal, renverse l'ordre établi et parasite ce qui était pris pour acquis. Elle offre un double discours ambivalent parfois difficile à déchiffrer⁵. *Henry V* alterne volontiers des scènes « sérieuses » à lire au premier degré et leurs variantes parodiques. À 3.2.1-2, Bardolph « psittacise » le cri de ralliement du roi : « On, on, on, on, on, to the breach, to the breach ! » (en écho à « Once more unto the breach, dear friends, once more », 3.1.1-2). De manière fort comparable, la scène entre Pistol et Le Fer travestit la tirade de la Saint Crépin. Lorsque Henry affirmait « I am not covetous for gold » (4.3.24), Pistol déclare « I the crowns will take » (4.4.37). Cet épisode est le seul « combat » qui se tient sur scène entre un Français et un Anglais – pourtant, sans effusion de sang. La violence y est rhétorique, la conquête quasi-métaphorique, et l'esprit parodique. De même, Henry ne sort pas grandi, à plusieurs titres, de sa comparaison (pourtant perçue comme élogieuse par Llewellyn) avec Alexander « the pig » (4.7.10).

³Via les termes de la loi salique, les difficultés linguistiques de Katherine et le démembrement métaphorique du corps féminin dans la leçon de français (3.5). Voir aussi les références controversées au viol des femmes (« *mowing like grass / Your fresh fair virgins* », 3.4.13-14).

⁴ Dans son article, « "I cannot tell wat is like me": Simile, Paternity, and Identity in *Henry V* », *Shakespeare Studies*, 2013.

⁵ Voir Bakhtine et sa conception de la parodie comme langage bivoque.

AXE TEXTUEL, POÉTIQUE, LINGUISTIQUE (EXEMPLES DE MICROLECTURES)

1. Le cycle de la nature

Si la métaphore de la ruche proposée par Canterbury (1.2.187 et suivants) fait bien l'éloge de la stabilité en utilisant le vocabulaire du bâtiment (« The singing masons building roofs of gold », 1.2.198), du contrepunt et de l'harmonie musicale (Exeter évoque des partitions qui s'accordent (« parts... Congreeing in a full and natural close / Like music », 1.2.181-13), elle cache en vérité une grande confusion. Son exposé, quelques vers auparavant, concernant la loi salique est aussi chaotique que la loi elle-même : elle est « As clear as the summer's sun » (1.2.82) affirme pourtant Canterbury – un vers qui fait toujours beaucoup rire le public qui n'a évidemment rien compris à la longue litanie des ascendants de Henry déroulée par l'archevêque.

Lorsqu'il s'est agi d'expliquer l'inexplicable changement dans la personnalité du prince fêtard devenu roi raisonnable malgré ses fréquentations passées, une autre image empruntée à la nature s'est imposée : celle de la fraise qui mûrit au contact de l'ortie. Le dogme protestant interdisant de croire aux miracles, l'explication ne peut être que « naturelle ». Il convient donc d'expliquer « how things are péfectéd (/But *mý* good *lórd*) » (1.1.68). Ely et Canterbury sont bien en recherche d'harmonie, leurs interventions se complétant à l'hémistiche. La scansion du vers attire cependant notre attention. « Perfect » étant un verbe⁶, il devrait être, de nos jours, accentué sur la seconde syllabe (/pə'fɛkt/). Or, il est accentué sur la première (/pə:fɛkt/) comme c'était l'usage en anglais de la première modernité. Si le verbe *perfect* était accentué sur la seconde syllabe, l'équilibre du vers blanc serait rompu. Pourtant, aux oreilles du XXI^e siècle, les mots y rentrent au chausse-pied. Les questions d'accents toniques et d'(ir)régularité des « pieds » de la métrique peuvent illustrer commodément les phénomènes de stabilité, de fragilité, et/ou d'instabilité textuelle d'une œuvre poétique.

La dialectique du stable et de l'instable appliquée au cycle de la nature se lit aussi dans le discours de Burgundy qui oppose la stabilité en temps de paix de ce « best garden of the world » (5.2.36, repris à l'épilogue, 5.3.7) à une nature luxuriante et désordonnée (« Like prisoners wildly overgrown with hair / Put forth disordered twigs [...] That should deracinate such savagery », 5.2.43-47).

2. Figures rhétoriques de la notion d'instabilité

Il conviendrait d'illustrer le concept d'« instabilité » par un repérage de figures rhétoriques telles que **syllèpses** (utilisation simultanée du sens propre et du sens figuré d'un mot) et **antanaclases** (la répétition d'un mot ou d'une phrase dans laquelle la seconde occurrence utilise une signification différente, voire opposée, à la première). Un mot mais deux acceptions ? Voilà bien une illustration de l'instable :

To England will I **steal**, and there I'll **steal**
(5.1.75-6)

ou

[...] for many a thousand widows
Shall this his **mock mock** out of their dead husbands,
Mock mothers from their sons, **mock** castles down.
(1.2.284-86)

⁶ Chez Shakespeare, le verbe « perfect », transitif, signifie principalement : « To make (a person) fully accomplished in a subject (OED). On trouve aussi: « To come to perfection or maturity ».

Les balles de tennis du Dauphin deviennent autant de projectiles qui se retournent contre lui, détruisant ainsi châteaux et familles. L'antanaclase, qui est aussi une **antimérie** ici (une recatégorisation grammaticale), illustre la déstabilisation induite par la guerre.

Le lien signifiant/signifié est fortement instable, car un même signifiant (image acoustique) peut avoir plusieurs signifiés (ou concepts) différents en fonction des contextes. Quand, à un signifiant, correspondent plusieurs signifiés, l'instabilité s'ensuit. Une des figures de l'instabilité sera donc la **polysémie** (source de jeux de mots, de « *double entendres* », et de confusion). « For a play that attempts to unify diverse peoples under one banner, *Henry V* repeatedly also presents the exact opposite - the fracturing of internal unities », écrit Christopher Dowd⁷. *Ce dernier démontre que le mot « frère » semble revêtir des atours différents selon les scènes*. Katherine le dit mieux que quiconque, et en français : « Oh bon dieu, les langues des hommes sont pleines de tromperie », (5.2.112-13).

L'ambiguïté textuelle joue un rôle majeur. C'est bien de cela qu'il s'agit : du pouvoir du Verbe. **Les oxymores**, par exemple, sauront matérialiser sur la page (et dans l'oreille) l'idée même de conflit : c'est par cette figure rhétorique que Harry refuse Katherine et sa dot (« Some petty and unprofitable dukedoms », 3.0.31) pour finalement se raviser, et conquérir la princesse dans l'acte 5 comme on conquiert une terre, mettant à nouveau ses dons rhétoriques au profit de son *hubris*.

Selon les mots de Judith Haber, la pièce est une « constellation of inadequate failed comparisons and similes ». Lorsque comparant et comparé n'ont pas lieu d'être associés, la comparaison tombe à plat car elle ne parvient pas à reposer sur ses deux pieds.

3. Ambiguïté rhétorique : l'exemple de la Saint Crépin

À ces sources de variabilité s'oppose la rigueur de la rhétorique martiale d'Henry. Le camp français est caractérisé par sa confiance, son nombre, et la qualité de ses destriers (stables sur leurs quatre sabots, même dans les airs, à l'instar de Pégase : « I will not change my horse with any that treads but on four pasterns [...] he trots the air », 3.8.11-17) ; le camp anglais, quant à lui, est éparé et pris de doutes. Et pourtant, Henry, notamment via son discours de la Saint Crépin (St Crispin's day), ramène harmonie et espérance. C'est ce déséquilibre même entre le nombre de leurs soldats qui fait, paradoxalement, la force des Anglais (« do not wish one more », 4.3.32). La logique de Henry est implacable : s'ils sont vaincus, ils perdront moins d'hommes ; s'ils gagnent, ils n'en seront que plus méritants. Henry prédit la longévité de sa nation. À l'évocation de la Saint Crépin, le vétéran retrouvera équilibre et stabilité, se redressera (« stand a tiptoe », 4.3.42) et montrera ses plaies. Le début de la tirade, encore caractérisée par le doute, offre une scansion irrégulière, mais la stabilité métronomique du pentamètre iambique reprend vite le dessus : « We féw, we háppy féw, we bánd of bróthers ; » (4.3.60). Via cette rhétorique de la fraternité, Henry galvanise ses hommes⁸. On voit comment le vers prend de l'ampleur, s'enracine par la versification, et claironne sa vérité. Mais que faire de cette dernière syllabe non accentuée (ou *feminine ending*) ? Est-ce une ombre au tableau idyllique dressé par Henry ? Sa rhétorique est-elle viciée si elle ne respecte pas la régularité du vers

⁷ Dans son article « Polysemic Brotherhoods in *Henry V* », *Studies in English Literature*, Vol. 50, No. 2, Tudor and Stuart Drama, Printemps 2010, p. 337-53.

⁸ On constate les mêmes procédés ailleurs: « Once more unto the breach » (Harfleur, 3.1) ; « So, if a son that is by his father sent » (où il contrecarre l'argumentaire de Williams, 4.1.134) et « Upon the king ! » (4.1.203, le discours sur la « pompe »).

blanc ? À l'évidence, il ne faudra pas négliger l'instabilité de la prosodie : un vers claudiquant, un pied manqué ou superflu... Voilà autant d'éléments d'une versification instable. La question du rythme, de la cadence, de l'équilibre est essentielle – et ce, malgré l'aspect parfois artificiel du raccourci (« unstable verse equals unstable mind »). Il ne faut pas sur-interpréter le rythme et les rimes d'un texte poétique, certes, mais toute copie ayant cherché à utiliser la scansion à des fins démonstratives s'est vue valorisée.

4. Emblème de la Fortune

S'il est un passage « clé » en matière de « stabilité, c'est bien l'emblème de la Fortune (allégorie de l'inconstance et du sort) décrit par Llewellyn/Fluellen. Fortune est représentée les yeux bandés en équilibre précaire sur une pierre qui roule : « her foot, look you, is fixed upon a spherical stone, which rolls and rolls and rolls » (3.7.29-30) – image à lier à Cupidon (5.2.266) qui décoche ses flèches à l'aveuglette. La Fortune (au sens de hasard et de chance, par essence instable, aléatoire et inattendue) est décidément du côté de Henry (« Fortune made his sword », 5.3.6) et non des Français (« *O méchante fortune ! Do not run away !* » s'exclame Bourbon, 4.5.6). La Fortune, une fois n'est pas coutume, est utilisée ici à des fins comiques. Les personnages fantoches en font une description bancale, mélangeant à la fois la représentation médiévale de l'iconographie (une femme près d'une roue, certes, mais traditionnellement, bien assise et stable) :



et sa version renaissance :



Gravures d'Alciat, *Emblemata*, (1) Lyon, 1551 ; (2) Paris, 1584.

⁹Fortune tournant sa roue dans un manuscrit des *Échecs amoureux* d'Évrard de Conty (†1405).

L'image est très populaire dans l'Angleterre élisabéthaine. (C'est George Whitney qui a popularisé les emblèmes, notamment ceux d'Alciat, dans son ouvrage datant de 1585-86). Llewellyn ne semble pas tant reprendre Pistol sur sa description de l'emblème que sur son interprétation. Il y voit une morale « excellente » là où Pistol souligne surtout la cruauté de l'arbitraire.

AXE SCÉNIQUE & THÉÂTRAL

1. Trouble et instabilité dans le genre

Tout l'enjeu de cette problématique sera aussi de démontrer que l'instabilité d'un texte théâtral en constitue la richesse : il serait pertinent d'évoquer des mises en scène (cinématographiques et/ou théâtrales) qui ont su tirer parti de l'instabilité textuelle – et de montrer comment une même scène (sur le papier) peut donner lieu à des interprétations multiples. On peut penser à une autre instabilité de genre (non pas « genre » mais « gender ») : dans l'Angleterre élisabéthaine, les rôles de femmes étaient interprétés par de jeunes garçons. De nos jours, on assiste à un phénomène inverse : dans la mise en scène donnée au Globe en 2013 (de Dominic Dromgoole), la comédienne Brid Brennan interprète à la fois le Chœur et la reine Isabel. Dans la même version, Olivia Ross joue Boy et Katherine. En 2015, la pièce a été assurée par « an all female cast » tandis qu'en 2019, toujours au Globe, l'actrice Sarah Amankwah a été la première femme noire à jouer le rôle d'Henry. L'intersectionnalité voit *Henry V* d'un œil neuf. Ces lectures contemporaines offrent un sens nouveau à la pièce, et redonnent leur voix aux femmes dans une pièce qui a tendance à les oublier. Dire que le texte shakespearien est « instable », c'est avant tout louer le fait qu'il n'est pas univoque – et ce sont peut-être les apparentes contradictions du héros qui en font son humanité. La pièce se construit dans la polyphonie et la dissonance : son identité est précisément d'être une pièce bancale, une perle irrégulière, un objet baroque.

2. Théâtre de l'illusion, théâtre du jugement

A l'époque de Shakespeare, l'illusion est créée verbalement plutôt que visuellement, sans recours à une pléthore d'accessoires et d'effets scéniques, à l'inverse de ce qui pouvait se pratiquer à l'ère victorienne. Le spectateur est donc invité à participer à ce théâtre du jugement et à recréer mentalement l'illusion de la réalité historique (ici, la guerre de Cent Ans). Ainsi, l'image stable d'une réalité supposée connue (le Henry historique) déstabilisée par les moyens limités de la mise en scène, se retrouve restabilisée dans et par l'imagination du spectateur. On touche donc là au cœur même du processus de la représentation théâtrale : le texte, si stable ou instable soit-il, ouvre sur une infinité de possibles.

Méthodologie de la composition

➤ *Quelques remarques liminaires*

● *La langue*

On ne saurait que trop conseiller aux candidats de soigner leur graphie et d'« aérer » leur copie (notamment en sautant des lignes, de manière à faciliter à la fois la lecture et la correction). Il convient également de respecter l'orthographe, notamment celle des noms propres choisis par Andrew Gurr dans l'édition de référence d'*Henry V* – Katherine et Llewellyn sont trop souvent devenus Catherine et Fluellen dans les copies. Un nombre important de candidats a éprouvé des difficultés concernant les doubles consonnes. Nous attirons donc leur attention sur les mots suivants : *beginning*, *puppet*, *referring*, *recurring*, *finally* ; mais, à l'inverse : *able*, *banish*, *dubious*, *enemy*, *mentioned*, *personality*. Les mots *whether*, *which* et *rhythm* ont souvent perdu leur premier h. Toujours concernant les [h], il apparaît indispensable de rappeler que celui de l'adjectif « honest » est « muet » [/'ɒnɪst/] et qu'on ne peut donc pas écrire « *a honest man » mais bien « an honest man ». Il serait également souhaitable de bien distinguer : « wage » de « wedge » ; « remind » de « remember », « resume » de « summarize », « core » de « chore », et le verbe « consider » de l'adjectif « considerate ». Plusieurs verbes irréguliers ont par ailleurs fréquemment posé problème, notamment : *seek* (**sought, sought**) qui s'est vu affublé d'un suffixe « ed » au prétérit et/ou au participe passé, et *lead* (**led, led**) trop souvent orthographié au prétérit de la même manière qu'au présent. Ajoutons « **lie lay lain** » et « **lay laid laid** ».

Les candidats doivent également faire preuve de vigilance concernant les erreurs de grammaire, parfois élémentaires. Par exemple, « each » ne peut pas être suivi d'un nom pluriel (« *the limit of each plays »). Un nombre encore important de copies propose des « *the question pervade », « *the king speak », sans oublier « *Canterbury and Ely provides », « *they [...] draws », « *they [...] accuses ». Dans ces derniers exemples, le verbe est souvent éloigné du sujet : c'est un second verbe dans une phrase longue et complexe, mais la vigilance s'impose tout de même. On a également à déplorer un « *one cannot denies » ainsi qu'un « *it doesn't exactly justifies ». La même copie faisait une confusion entre « themselves » et « each other ». Par ailleurs, de nombreux candidats écrivent « *it contributes to create » au lieu de « it contributes to **creating** ».

Le sujet proposé a suscité la création de barbarismes : « *legitimity » au lieu de « legitimacy », « *usurpate » et non « usurp », et **surtout l'adjectif « *instable » en lieu et place de « unstable »**. Notons également la présence étonnante (mais récurrente) de « *even thought » et « *eventhough ». Rappelons pour finir que, dans une copie manuscrite, **les titres d'œuvres doivent être soulignés**.

● *Des outils à manier avec prudence*

Outre le registre de langue (« Henry *sure is* the most inconstant character in the play » avance une copie...), les candidats doivent adapter leurs outils d'analyse aux exigences de l'agrégation.

Quelques écueils observés :

- Les « clins d'œil ». Parler des parties de son devoir comme des actes d'une pièce (« In the first act of this show, I will... »). Donner à ces dernières des titres de séries télévisées (*The Crown* ou *Game of Thrones*, en l'occurrence). De manière générale, il faut être vigilants avec les références à la culture populaire : si elles ne sont pas « à bannir », elles doivent se montrer très pertinentes si l'on souhaite y recourir. Un candidat a proposé une lecture à la lumière d'une étude de films : « In his discussion of the representation of war in Peter Jackson's *Lord of the Rings*, Ernest Mathijs underlines the view that when judging any work of art, three aspects need to be taken into account: the political, the technical and the socio-economic ». Ce n'était pas une grille de lecture appropriée. Il faut savoir laisser ses marottes au vestiaire, et traiter le sujet proposé. Les allusions au Brexit, à Meghan Markle ou à la pandémie COVID-19 n'étaient pas non plus bienvenues.

- Conférer aux sons (assonances et allitérations) plus d'importance qu'ils n'en ont. Les allitérations n'illustrent pas nécessairement « les sentiments » d'un personnage, leur fonction n'est pas descriptive. Citons une copie: « the alliteration in [m] and the assonance in [er] convey Henry's willingness to move towards an improved stability ». Ce type de remarques semble singer l'analyse littéraire. L'allitération est un outil à manier avec prudence. Henry Suhamy écrivait à ce sujet :

L'allitération est un procédé très connu, mais le trop fameux vers d'*Andromaque* « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » incite le public à postuler que l'allitération a forcément une fonction imitative. [...] Dans la poésie des anciennes langues germaniques, l'allitération, appelée parfois rime initiale, jouait un rôle rythmique et formel. (Henry Suhamy, *Les figures de style* : « Que sais-je ? » n° 1889.)

L'allitération est donc plus un élément *prosodique* qu'elle n'est la retranscription d'un *sentiment*. L'analyse littéraire ne fonctionne pas par automatisme.

- Autre outil à manier avec prudence : l'étiquette « comic relief ». Ne limitons pas les scènes sans Henry à une fonction comique (« faire rire le spectateur »). Il y a tellement plus dans ces scènes que du rire : il y a de la poésie, de la nuance, une autre vision du monde, une langue d'une infinie richesse, et souvent, les enjeux de la pièce présentés sous un jour nouveau. Ces scènes ne sont pas « inutiles » pour l'action, et elles ne revêtent *pas* une simple fonction humoristique et rythmique. C'est en pensant que les scènes « comiques » sont subalternes que l'on oublie la scène de l'emblème de la Fortune, à savoir une femme en ÉQUILIBRE sur une pierre – incarnation parfaite de l'instabilité (voir plus haut). Incidemment, ajoutons qu'il est difficile de voir de l'instabilité dans cette succession de scènes d'humeurs différentes qui composent la pièce. Bien sûr, il y a dans *Henry V* une alternance entre des scènes plutôt sérieuses/tragiques et d'autres plus légères ou parodiques. C'est le cas de toutes les pièces

de Shakespeare quels que soient le genre : il y a du comique dans *Le roi Lear* et du tragique dans *Le songe d'une nuit d'été*. Cette coexistence est une des marques de fabrique de l'esthétique shakespearienne. Le spectateur n'a pas lieu, *a priori*, de s'en trouver « déstabilisé » (et puis il est souvent dangereux de préjuger des « réactions » du public/du lecteur). L'instabilité générique n'induit pas la déstabilisation du lecteur/spectateur.

- Se contenter de références aux « champs lexicaux ». Il faut dépasser le relevé lexical que constituent les réseaux sémantiques. Des mots de la même famille, synonymes ou de sens proche qui parlent de la même chose ? À quoi cela peut-il bien amener, si ce n'est quelques réflexions thématiques ? Doit-on vraiment s'étonner de trouver « soldier » « war » et « battle » dans un même passage ? On attend d'enseignants candidats à l'agrégation qu'ils n'aient pas besoin de recourir à des relevés lexicaux pour mettre des figures rhétoriques au jour.
- Pourquoi convoquer Aristote et la « règle des trois unités », compte tenu du manque de pertinence que cela revêt pour le théâtre élisabéthain ? Il s'agit d'une règle qui régit le théâtre classique français. On pouvait souligner la multiplicité des lieux de l'action sans forcément convier Aristote, car l'utilisation de cette grille de lecture a amené certains candidats aux affirmations péremptoires suivantes : « the fact that Shakespeare chose not to respect the three unities [...] pinpoints a lack of stability » ou « Elizabethan audiences expected, in drama, a unity of space, time and action. » À ceux qui s'aventurent sur ce terrain glissant, on pourrait renvoyer à la phrase d'Alexander Pope : « To judge therefore of Shakespeare by Aristotle's rule is like trying a man by the Laws of one Country who acted under those of another. » (*Preface to Shakespeare*).

● **Trois tendances à bannir**

Outre le fait que certains candidats ne semblent pas avoir lu la pièce, et ont parfois fondé leur composition sur le film Netflix *The King* de David Michôd (2019) ou sur un (vague) souvenir du film de Kenneth Branagh (qui ne sauraient remplacer une lecture et une étude assidues), on retient trois écueils à éviter :

- Des divagations qui sont souvent le fruit de candidats qui ne maîtrisent pas bien la pièce (« le sol est instable pendant les batailles parce qu'il y a de la boue ») et un désir de voir de l'instabilité partout en faisant feu de tout bois, ce qui donne lieu à des remarques fantaisistes : « Mistress Quickly est tenancière d'un établissement, sa situation est donc stable » ou « la pièce s'appelle *Henry V* mais il ne figure pas dans toutes les scènes – cela crée de l'instabilité ».
- Raconter l'histoire chronologiquement, au fil de la plume, par le prisme du sujet proposé : c'est-à-dire en mettant un coup de projecteur sur chaque épisode qui pourrait, thématiquement, « coller » avec la notion clé du sujet. Typiquement, dans notre cas : un paragraphe sur « le rôle du chœur », puis « la loi salique », les « tennis balls », les

« Eastcheap Clowns », les batailles, la St Crépin, l'acte V... Cette « méthode » emprisonne pourtant la composition dans des problématiques psychologisantes et l'ampute de sa dimension littéraire/esthétique. Les candidats semblent alors éprouver des difficultés à considérer l'objet d'étude que constitue une pièce de théâtre, et proposent des « lectures » le nez collé au texte, en se contentant d'en résumer l'intrigue. De nombreuses copies confondent ainsi analyse et paraphrase: « He also stresses on endearment when calling his soldiers "dear friends". Later renewed when in his speech before Agincourt, he alludes to the army as a "band of brothers". This line focuses on unity and emphasizes brotherhood. » Cette « lecture » éclaire-t-elle le texte ? Elle tombe plutôt dans le bavardage/verbiage. L'action nous est racontée sous toutes les coutures (elle est d'ailleurs souvent bien connue, aucun doute là-dessus) mais rares sont les remarques formelles. On nous parle des émotions d'un personnage, de ce que pense un autre, de la personnalité d'un troisième. La lecture du texte est malheureusement plus « littérale » que « littéraire ».

- Proposer un copié-collé de cours vaguement en lien avec le sujet, que le candidat ne parvient pas à faire fonctionner au sein de la démonstration. Ces copies, qui flirtent alors avec la digression, offrent à lire des considérations exactes (issues de lectures, de cours, d'explications de textes faites en classe) mais non pertinentes pour la présente composition. Le sujet n'est pas réellement traité et la composition semble servir de prétexte à restituer *verbatim* des passages de cours appris sur le bout des ongles. Il ne s'agit pourtant pas de proposer un collage (ou un *best of*) de tout ce qui aurait trait (de près et surtout de loin) à la notion étudiée dans le bagage des candidats. Ce sont des copies exagérément bavardes, qui en disent trop, et veulent « caser » tout ce qui est su à propos de la pièce. Pour résumer, trop de compositions se rendent coupables de placage de cours offrant des microanalyses « importées » depuis la salle cours jusqu'à la copie et empilées à l'envi, sans que le lien avec le sujet à traiter ne soit creusé.

Le jury attend des candidats une lecture intime de la pièce, non pas une réflexion montée à l'aide d'un kit de « prêt-à-penser » mais une vision personnelle, développée « sur le moment » le jour de l'épreuve. Il ne s'agit pas uniquement de convoquer ce que l'on sait, mais également de problématiser le sujet proposé de manière convaincante.

➤ **L'introduction**

● **Amorce/accroche**

Les candidats le savent, il est d'usage, méthodologiquement, de commencer sa composition par un « *hook* » qui pique la curiosité du lecteur. Cela étant dit, pour certains candidats, l'amorce semble être là pour la forme uniquement : « *King Henry V* was written by William Shakespeare in 1599, at the very end of the 16th century. » Un candidat ou un correcteur est-il susceptible de l'ignorer ? Est-il vraiment nécessaire de préciser que 1599 marquait la fin du siècle ?

Les références au programme de l'agrégation ne sont pas opportunes (« Shakespeare est au programme du concours, cela démontre son importance »). Les « ouvertures » (notamment en conclusion) vers un autre texte du programme ne sont pas judicieuses non plus. Une règle d'or en matière d'accroche serait celle de ne pas avoir d'amorce déjà préparée et importée artificiellement. Si l'amorce est interchangeable et peut donner l'illusion de pouvoir être greffée en amont de n'importe quelle introduction quel que soit le sujet proposé, elle ne fonctionnera en réalité avec aucun d'entre eux. Évitions les accroches génériques « tout-terrain » du type : « *Henry V* is the last history play of a tetralogy... ». Le rôle de l'amorce est d'amener élégamment le sujet. Il faut donc commencer avec un point sur lequel « rebondir ». À nouveau, rien ne doit être « gratuit ». Il ne faut pas confondre l'introduction critique d'un ouvrage (qui doit absolument faire part d'informations générales incontournables) avec l'introduction d'une composition problématisée.

Voici quelques accroches jugées convaincantes pour amener des réflexions sur l'instabilité :

- Une allusion à la loi salique : « Interpretation is from the outset presented as unstable and dependent on the interpreter ».
- Une allusion au pentamètre iambique et sa régularité métronomique : « The royal captain of this ruined band / Walking from watch to watch, from tent to tent?» (4.0.29-30). Le candidat enchaîne ainsi: « This stable device is the signature of the playwright but displays a surprising association of terms: “royal captain” on the one hand and “ruined band,” on the other. The line offers regular rhythm, perfect parallelism but describes an unsettling situation » ce qui permet de travailler les tensions paradoxales entre stabilité et instabilité qui émaillent l'œuvre.
- Commencer par citer l'emblème de la Fortune, incarnation d'instabilité (voir plus haut).
- Évoquer l'article « séminal » de Norman Rabkin (à condition de ne pas l'appeler « Raskin », « Ruskin » ou « some literary critic »).
- La question de la succession et de l'hérédité fonctionnait assez bien comme entrée en matière, en rappelant l'*usurpation* par laquelle Bolingbroke/Henry IV est parvenu au *pouvoir* – et qu'à Henry IV succéda Henry V, connu précédemment sous le nom de « Prince Hal », jeune homme « noceur » célèbre pour ses frasques, ce qui amène assez habilement la question de la légitimité et de la nation « à unir/stabiliser ». On comprend alors que la pièce repose sur des bases chancelantes. Cela étant dit, ce type d'amorce a trop souvent donné suite à des problématiques presque exclusivement centrées sur le personnage de Henry.

Un candidat a cité la phrase d'un article de Gary Taylor (parodiant Dickens) au sujet d'*Henry V*: « It is the best of plays, it is the worst of plays ». C'était une idée élégante pour un devoir consacré à l'instable. En revanche, ouvrir la copie sur les premiers mots de la pièce (« O for a muse of fire ») n'est peut-être pas ce qu'il y a de plus pertinent, tant c'est « attendu ».

● **La notion clé**

La notion d'instabilité ne devait pas poser de problème de compréhension. Il est cependant à noter que certains candidats ont souhaité importer un développement clé-en-main consacré à « double-dealing in *Henry V* », peut-être en référence au sujet d'une session précédente, alors que ce n'était pas le sujet proposé. L'analyse du **terme** (du *terme*, et pas du *sujet*) ne s'imposait pas, d'autant que la majorité des remarques à ce propos étaient évidentes : « ce mot est composé du préfixe privatif « in » et du mot « stability », qui désigne ce qui demeure et qui ne change/bouge pas ». Plusieurs candidats ont cru bon de disserter sur le génitif saxon, étonnamment – indiquant : « this means that the focus should be on Shakespeare's version and not on the real Henry V ». D'abord, typographiquement, il semble que la mise en italiques du titre de l'œuvre dans le sujet ne laissait aucune place au doute. Ensuite, aurait-il pu en être autrement ? Était-il envisageable, ne serait-ce qu'un instant, que la composition porte sur la figure historique, et/ou ne concerne que le personnage, et pas la pièce dans son ensemble ?

Une approche étymologique du terme « instability » était envisageable, mais elle impliquait une connaissance fine du latin (voir plus haut).

● **Les problématiques qui ne fonctionnent pas**

Il y a des devoirs, sans problématique, qui annoncent seulement un plan, comme suit : « in order to highlight the importance of instability in the play, I will first focus on... ». Rappelons que l'on ne peut pourtant pas se dispenser d'une problématique. On remarque souvent (sans surprise) que les problématiques les mieux posées mènent aux devoirs les mieux construits. L'inverse est également valable. Sans problématique claire, un devoir fait du surplace : il illustre la notion, empile les idées, ne propose pas de ligne directrice claire, et pour finir, ne « démontre rien ».

Ainsi, « Dans quelle mesure la notion d'instabilité s'applique-t-elle à la pièce ? » n'est PAS une problématique. Pourtant, nombreuses sont les compositions qui pose la questions : « To what extent can *Henry V* be viewed as a play about instability ? » ou « How is this sense of instability conveyed in the play ? » Par ailleurs, il ne suffit pas de prouver que la pièce est instable, il faut théoriser ce constat. Ajoutons qu'annoncer que le sujet proposé est le *seul* valable n'est pas non plus bienvenu (« Such political unrest points to one significant – if not *the only* – theme throughout *Henry V*: instability »).

La problématique est censée proposer un angle d'attaque et déboucher sur une lecture personnelle. Mais avec des réflexions du type « it could be interesting to study how the omnipresent instability surrounding [*sic*] the author at the time of writing pervades and influences his work » le candidat évacue les problématiques esthétiques. Beaucoup de candidats se sont coupé les ailes en s'imposant dès leur problématique un cadre beaucoup trop restrictif : « We will choose to treat political instability. We will show that all the elements in the play are directed towards one goal which is to show the instability Britain was facing during the reign of Elizabeth I ». Mais les candidats en savent-ils vraiment suffisamment sur la société élisabéthaine pour envisager une telle problématique ? Ils semblent donner une importance démesurée au contexte dans lequel la pièce a été écrite, souvent parce que cela leur permet d'ajouter artificiellement une troisième partie, manquante, à leur démonstration (ou, autre exemple : une étude comparative entre la version de Shakespeare et la

réalité historique). Une troisième partie intitulée « How instability enables Shakespeare to address some contemporary issues of the Elizabethan theatre » sort des considérations esthétiques attendues qu'une composition de littérature ne doit pas perdre de vue. Certaines compositions ont utilisé les questions de contexte comme accroche/amorce (et cela pouvait être fait élégamment) mais consacrer une partie entière à ces questions est démesuré.

Pourtant, un nombre important de copies a voulu dédier sa troisième partie à la situation politique de la Grande Bretagne dans les années 1590, et a dérivé vers des remarques non pertinentes. Si les questions de contexte historique ne sont pas illégitimes, il faut rappeler qu'il s'agit d'une composition de **littérature** et que rien de ce qui sera dit sur le « contexte » ne sera aussi pertinent qu'une analyse de fond sur la langue et l'esthétique de l'œuvre. Si une préface ou une introduction à une œuvre ne peut pas faire l'économie d'un rappel du contexte dans lequel elle a été écrite, une composition pourrait très bien se pencher sur l'étude d'un objet littéraire sans nécessairement en rappeler l'auteur ou la date de composition : on pourrait, *à la limite*, envisager qu'une excellente copie ne mentionne pas une seule fois le nom de Shakespeare, au prétexte que ce n'est pas ce que « Shakespeare nous dit » qui importe mais ce que le TEXTE donne à voir. Les questions suivantes « Quel est le message de Shakespeare ? Que cherche-t-il à nous dire ? » ne constituent pas en soi des problématiques littéraires.

Certaines copies, même assez satisfaisantes et qui regorgent de remarques convaincantes, ont peiné à offrir un troisième mouvement à leur démonstration, et se sont rabattues sur les problématiques périlleuses du « message » que Shakespeare « envoie » dans son œuvre. On ne cherche ni à conjecturer sur les intentions de Shakespeare, ni à deviner comment le public a « reçu » la pièce. **On cherche à comprendre comment le texte est écrit, ce qu'il nous donne à voir et à concevoir.** Bien malin celui qui peut avancer avec certitude :

- Les intentions de Shakespeare à l'écriture de sa pièce. D'ailleurs, écrire: « Shakespeare is self-conscious of the limits of the Curtain House to represent mighty events », c'est confondre l'auteur et la voix narratrice que constitue le Chœur ;
- Les liens indiscutables entre le contexte dans lequel la pièce a été écrite et la pièce elle-même. (La pièce n'est pas un roman à clé – ce n'est d'ailleurs pas un roman du tout ! Certaines copies semblent l'oublier, en n'évoquant jamais la dimension théâtrale de l'œuvre) ;
- L'influence de la pièce sur la société élisabéthaine.

Ces deux derniers éléments constituent des questions pointues, difficiles (ce sont des **problématiques de recherche plutôt que de composition**) qui sont du ressort de l'histoire de la réception d'une œuvre, de l'histoire des idées, et d'approches civilisationnelles. Il s'agit vraiment d'une entreprise risquée qui mène le plus souvent les copies à du verbiage et à des considérations vagues et éculées. Et, surtout, ces questions ne sont pas pertinentes compte tenu du sujet proposé. Les mots d'ordre qui doivent animer et guider les démonstrations des candidats sont les suivants : **considérations esthétiques et esprit analytique.**

Pour conclure sur ce point, précisons que si les éléments « critiques/satiriques » existent dans la pièce, ils ne peuvent pas constituer une problématique à eux seuls. Construire son devoir sur les notions de « politique », de « monarchie » et de « critique et de société » revient à s'amputer de

l'essentiel : un travail sur la poétique, sur la langue, sur le style, sur l'écriture – en somme, sur les enjeux littéraires.

● **Des dangers de la « formule magique »**

Plusieurs copies ont proposé une même problématique (« How does instability prevent any form of resolution and stimulate doubt as a structural dramatic device? »), certainement issue de travaux ou formations préparatoires au concours ou importée d'un autre devoir au sujet connexe (par exemple, « Chaos in *Henry V* »). Il convient une nouvelle fois de mettre en garde les candidats contre les dangers des problématiques « clé-en-mains », et des formules magiques.

Trop de candidats s'acquittent de leur tâche en faisant suivre à leur introduction un chemin déjà tout tracé :

- (1) Amorce (le plus souvent, nom de l'auteur et date de composition) ;
- (2) Sans transition, définition de la notion clé (ce qui, dans le cas présent, n'était pas crucial, à moins que l'on trouve une approche vraiment intéressante) ;
- (3) Suivi d'une problématique du type : dans quelle mesure la notion peut-elle être appliquée à l'œuvre ?
- (4) Pour finir sur l'annonce suivante : dans une première partie, nous étudierons « les personnages et l'intrigue », dans une seconde partie « l'œuvre et son langage » et dans une troisième partie « la réception de l'œuvre » *ou* « les échos à l'Histoire avec un grand H » *ou* le « message/les intentions » de l'auteur ».

Si cette structure a le mérite de la clarté, elle n'en reste pas moins maladroite et scolaire. Le jury encourage vivement les candidats à faire preuve d'une plus grande finesse argumentative dans les premiers moments de leur traitement du sujet : les premières lignes d'une copie sont en effet souvent déterminantes et conditionnent ce qui suit.

● **Les problématiques qui fonctionnent**

Les « séries de questions » (« How does the play explain the notion of instability in the characters and the events? Does language reflect instability? Does instability appear in the performance? Can instability be a means to restore trust and stability? ») peuvent figurer au brouillon mais *pas* dans la copie, car elles reviennent à plaquer la formule à éviter absolument : « la notion proposée appliquée aux personnages et à l'intrigue », puis « la notion proposée appliquée au langage » et enfin, « la notion proposée appliquée à l'œuvre dans son ensemble ». Ce sont des repérages légitimes mais qui constituent, méthodologiquement, **une étape préalable**. Seule la dernière question (« Can instability be a means to restore trust and stability? ») paraît acceptable.

De nombreuses copies ont proposé, à juste titre, d'aborder **ce paradoxe** – à savoir : **les tensions entre le stable et l'instable**, et la façon dont la pièce tend vers le stable (une résolution, un mariage, la paix) en étant, de toutes parts, menacée par l'instable. Elles ont vu l'instabilité comme « a driving force which prevents any form of resolution » ou comme « a paradoxically positive driving force ». Les meilleures d'entre elles ont donc mis **la contradiction à l'honneur** dans leurs démonstrations : « underneath instability may lie a powerful driving force towards creativity and regeneration ». Comme le dit cette autre copie : « Instability triggers action: it provides climaxes and anti-climaxes, moments of

tension, followed by moments of respite, which quite paradoxically all contribute to the overall stability and harmony of the play ». Ces devoirs ont fait preuve de bons instincts. On retrouve aussi dans ces bonnes copies l'idée de la norme : comment elle est contournée, contredite, subvertie, renversée – comment l'instabilité peut devenir la norme. La nature instable des choses (comme la personnalité de Henry, bien sûr, mais il ne fallait pas se cantonner à des considérations psychologisantes) devait être étayée par celle des mots et des interprétations via, notamment, une analyse de la polysémie. Rares, très rares, pourtant, ont été les copies qui ont fait cette démonstration (voir, à la p.14 de notre édition de référence, l'étude que fait Andrew Gurr de l'antanaclase). Comme l'ont tout de même très bien dit certaines copies, il s'agissait de faire resurgir « the slippery nature of words ».

➤ **Le développement**

● **Des conséquences néfastes des plans « bateau »**

Se borner à associer la notion clé à une « driving force » en proposant un plan : « 1. Contexte > 2. Personnage > 3. Pièce » ne fonctionnait pas. Il ne suffit pas de qualifier la notion clé de « driving force » pour avoir une problématique, surtout si on propose un plan « à tiroirs », à comprendre comme un plan dans lequel chaque partie n'amène pas naturellement à la suivante, un plan qui propose des parties dont l'ordre est interchangeable. Cela a pour conséquence de créer des démonstrations non dynamiques. C'est aussi un plan qui empile, dans chaque tiroir « fourre-tout », des idées avancées pêle-mêle (par exemple, une troisième partie consacrée arbitrairement aux allusions mythologiques). Beaucoup de copies sans problématique passent sans crier gare d'un point à un autre. Ce sont d'ailleurs souvent sur les compétences de « démonstration » que les devoirs pèchent le plus : ils manquent d'agilité rhétorique. On y trouve des connaissances, quelques microanalyses, mais l'architecture générale (en somme la problématique et l'agencement des parties entre elles) ne fonctionne pas.

Les démonstrations ne sont souvent pas assez « serrées » : il fallait que le terme *instable* accompagne l'analyse (les réflexions ne doivent pas être gratuites, tout doit venir étayer le raisonnement). Ce n'est pas aux correcteurs de rapiécer et de raccommoder (pour parodier le Chœur) les manquements des compositions. L'ensemble ressemble parfois à une succession de morceaux de cours accolés les uns aux autres. Les très longues copies ne sont d'ailleurs pas forcément les meilleures, car, prolixes, elles diluent leur efficacité dans des remarques superflues ou non pertinentes. Beaucoup de devoirs descriptifs se contentent de réflexions génériques sur la pièce qui n'en offrent pas une lecture intime et personnelle.

Trop de compositions, encore, proposent des problématiques et des plans axés presque exclusivement sur la perception du héros. Le plan « 1. Situation politique instable > 2. Personnage instable > 3. Pièce instable » ne saurait fonctionner. L'approche n'est pas dynamique ; la notion d'instabilité est « illustrée » mais pas « problématisée » ; et les microanalyses pertinentes et remarques formelles sont omises. Chercher de l'instabilité dans les décisions prises par les personnages ou les événements représentés reste une approche trop superficielle. C'est vraiment voir la pièce « par le petit bout de la lorgnette ». Quand les remarques, même pertinentes, restent liées à

des considérations d'analyse de personnages, les copies « plafonnent » fatalement. Il y a plus dans *Henry V* que la figure d'Henry.

On ne peut pas se contenter de considérations diégétiques. Les références au texte se situent trop souvent uniquement au niveau de l'action, de « ce qu'il s'y passe », alors que des remarques formelles devraient jaloner le texte. On ne peut pas non plus garder ces dernières pour la fin du devoir : cela revient à cloisonner le fond (l'action) et la forme (l'écriture). Un plan « 1. Intrigue > 2. Langage > 3. Esthétique » compartimente les enjeux, alors que **ces axes doivent être étudiés conjointement**.

● *Les plans qui fonctionnent*

Une des copies qui voyait l'instabilité comme « une force motrice qui empêchait toutefois toute forme de résolution » a proposé un plan « fonctionnel » (que l'on pourrait résumer par la triade « aspects-facteurs-limites ») : après avoir démontré que l'instabilité était « moteur » (toute histoire a besoin d'un élément perturbateur : ici, la personnalité de Henry et le rôle du clergé), le candidat a opéré une transition vers l'instabilité du langage, source de toutes les instabilités (en développant la subversion des valeurs) pour finir par démontrer comment, malgré les apparences, l'instabilité prévalait toujours, au terme de l'œuvre. La copie est encore un peu « légère », mais l'essentiel a été vu, et la démonstration était assez bien menée. La copie avait l'avantage de sortir de l'« illustration », ce qui permettait d'élever le débat, en étudiant l'instabilité comme outil dramatique et comme agent de subversion.

Après la problématisation suivante: « we can wonder whether the instability that pervades the play leads to a restoration of balance, and more importantly whether stability is the ultimate ideal towards which one should tend », une composition a proposé de décliner ainsi son analyse: « *Henry V* is a play that creates instability (1) > leading the reader to look for stability in the main protagonist whose identity is unstable (2) > but whose instability is meant to restore balance (3) ». Cela demande à être affiné, mais on sent une volonté de construire une démonstration, et de tendre vers une véritable conclusion. Le plan était : « 1. Un public déstabilisé > 2. Tensions stabilité/instabilité > 3. Étude d'un paradoxe : tendre vers le stable par le chaos ». Un bémol cependant : la copie manquait de remarques formelles et de microanalyses serrées.

Une autre bonne copie s'est demandé : « how the playwright manages to reconcile opposites through instability so as to create a "harmonious piece of art" ». Après avoir étudié les éléments de stabilité de la pièce (la stabilité de la structure narrative ; le polyptote, figure de stabilité ; le Chœur, vecteur de stabilité), la copie a vu comment les références mythologiques martiales positives étaient remises en cause, en opérant une transition assez habile qui rebondissait sur la double nature du roi (la scène « du complot » était illustrée par une référence à une version scénique). La deuxième partie offrait un jeu sur les termes « breach », « mock » et des remarques très judicieuses de versification (comment un vers offrait un équilibre sur le fond mais une instabilité sur la forme) pour conclure sur cette pièce/anamorphose qui souffle le chaud et le froid (comme Henry avec Katherine) et lutte pour son trouver son aplomb. La troisième partie (un peu trop courte et un peu moins convaincante) avait tout de même le mérite d'évoquer la *Discordia Concors* de l'acte V, pour aboutir sur la remarque, avisée, qu'il appartient aussi au public de « stabiliser » la pièce, dans un acte de « co-création ». Une

objection toutefois : la pièce n'atteint sans doute pas l'harmonie au terme de ses cinq actes, et l'équilibre n'est d'ailleurs pas nécessairement souhaitable. (Même les bonnes copies peinent parfois à trouver une troisième partie qui prenne de la hauteur).

Les meilleures copies ont exploré le « et...et... » et le « ou...ou... ». Elles ont montré que stabilité et instabilité se côtoient, que le chœur est à la fois agent de stabilité et d'instabilité, et que l'hétéroglossie est vecteur d'unité (une langue, une armée victorieuse) comme d'instabilité (variation, querelles). (voir plus haut).

● **Des lacunes démonstratives / des transitions mécaniques**

On attend d'une transition qu'elle soit « organique », qu'elle ait sa place dans l'architecture générale du devoir, et qu'elle soit inhérente à la structure de ce dernier. On ne doit pas voir les coutures. Il convient donc d'éviter :

- « As has been mentioned earlier » ou « as we have just demonstrated » qui est un aveu de faiblesse de démonstration;
- « To begin with », « first and foremost » et « last but not least »;
- de se contenter de commencer sa première partie par « first », la seconde par « secondly » et la troisième par « thirdly » ou « finally » sans autre forme de procès ;
- « Thus far we have focused on thematic instability embodied in the central character of Henry. We will now turn to another form of instability... »;
- « A second / another element to examine is.... »;
- « There is also... » ;
- « Political instability seems to pervade the play; however, the plot is not the only unstable element. The play itself is also unstable. »

On attend un peu d'élégance dans l'expression avec quelque chose d'un peu plus élaboré.

● **De l'usage des citations**

Attention à ne pas surcharger la copie de citations. Celles-ci doivent rester pertinentes dans la démonstration. On comprend que les candidats aient envie de montrer avec quel soin ils les ont apprises, mais leur fonction n'est pas ornementale – elles sont trop souvent utilisées de manière « gratuite » et n'ont pas à être écrites dans une couleur différente (ce qui pourrait être interprété comme un signe distinctif de nature à rompre l'anonymat d'une copie). Privilégions la qualité des citations et leur exploitation plutôt que la quantité.

Prenons l'exemple de cette copie « typique » d'un candidat qui a lu et connaît la pièce, qui a appris de nombreuses citations, mais qui les restitue sans aucune remarque formelle : pas une seule allusion à une figure rhétorique, à un concept littéraire, pas l'ébauche d'une analyse esthétique. Le candidat écrit : « the word mock is used four or five times » en référence à (1.2.285-86) mais sans faire le lien avec le sujet. Il aurait été bienvenu de souligner l'instabilité du signe linguistique « mock », de qualifier le procédé d'**antanaclase** (et même d'**antimérisie** ou re-catégorisation grammaticale, ici), ce qui aurait dû donner lieu à un développement sur la place de la polysémie dans l'œuvre (une étude sur le terme « brother », par exemple) à intégrer à une réflexion problématisée de la notion. De manière similaire, la tirade de Burgundy sur le jardin a parfois été identifiée (5.2.23-67) sans qu'une réflexion sur la

dialectique du stable et de l'instable appliquée au cycle de la nature n'en soit tirée. Le mariage « forcé » entre Henry et Katherine a été évoqué, mais il faudrait développer la stabilité de façade qu'il représente dans un épilogue qui propose un simulacre de stabilité.

C'est vraiment la manière dont les passages sont présentés qui fait la différence : on ne pourra se contenter d'un simple repérage des passages « cruciaux » pour l'analyse. Il faut expliciter le lien qui existe entre le passage cité et le sujet proposé. Certaines compositions semblent participer à une course à l'exhaustivité (en dire le plus possible) au détriment d'une analyse fouillée et d'une démonstration claire. D'autres sont très superficielles – elles s'acquittent laborieusement de leur tâche sans exploiter leurs idées, lancées comme de maigres os à ronger.

Les candidats doivent connaître les œuvres sur le bout des doigts **et** se les être appropriées. C'est la double gageure de l'agrégation.

➤ **Conclusion**

Les conclusions étaient souvent un peu « bâclées », parfois même absentes, certains candidats ayant « renoncé » en cours de route. C'est dommage. La conclusion a bien entendu une importance de taille, car elle confirme (ou infirme) l'impression générale laissée au correcteur au terme de sa première lecture.

Évitons de commencer une conclusion avec l'expression « in a nutshell » pour des raisons évidentes de registre, mais aussi de sens... « In a nutshell » signifie « in the fewest possible words ». Cette expression ne saurait amorcer avec pertinence une conclusion d'une vingtaine de lignes.

Pour revenir sur l'importance démesurée que les candidats accordent au « contexte » (quand on attend, dans une composition de littérature, une démonstration principalement axée sur des enjeux esthétiques), cette dernière a donné lieu à beaucoup de placages de cours que les candidats ont cru bon de réserver pour la fin de leur composition: les échos à l'Angleterre élisabéthaine ; la situation politique du pays à la fin du XVI^e siècle, Elizabeth reine vierge sans héritier... tout cela ajouté à deux « marronniers » : les relents patriotiques du film de Laurence Olivier et/ou les possibles allusions « post îles Malouines » dans celui de Kenneth Branagh – autant de réflexions répétitives et peu originales amenées de manière artificielle. « Shakespeare's play *Henry V* was often used to praise the greatness of Britain, as for example the World War 2 version with Laurence Olivier, which aimed at arousing people's patriotism. Nevertheless, in the context of the Elizabethan era and her lack of heir, we may wonder if Shakespeare did not intend to rebuild history. » Le verbe « intend » et le nom commun « intention(s) » ne devraient pas se trouver dans une phrase où figure également le nom de l'auteur. Il ne s'agit pas de déterminer ce que Shakespeare a (eu) dans la tête, mais de considérer ce qu'il a écrit. Le devoir cité ici se perd dans des considérations un tantinet « hors-sol » et des conjectures peu convaincantes – on attend des références au texte, toujours.

Les allusions à la mise en scène (théâtrale ou cinématographique) ne doivent pas être reléguées à une fonction de « boire-pour-la-soif » en fin de devoir, comme s'il n'avait jamais été pertinent de les évoquer plus tôt. Cependant, tout comme pour les citations et les allitérations, elles ne doivent pas être réduites à une simple dimension illustrative ou descriptive.

Conclure de façon très superficielle avec un parallèle rapide sur une autre pièce de Shakespeare (il évoquerait ce même thème dans telle pièce ; Henry ressemblerait à tel personnage de telle autre)

n'est pas bienvenu. De manière générale, les copies qui ont tenu à évoquer *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear*, *Comme il vous plaira* ou *Hamlet* l'ont fait de manière très grossière, comme pour masquer leur méconnaissance de la pièce au programme. De même, il n'était pas pertinent de commencer sa composition en citant *Richard III*, que certains candidats ont d'ailleurs confondu avec *Richard II*. En revanche, conclure sur l'idée que l'élément stabilisateur de la pièce, au final, c'est le public – voilà une idée qui semblait porteuse (voir plus haut).

Dans une mise en abyme fort habile, un·e candidat·e a ainsi conclu son devoir (et nous lui laisserons le mot de la fin) : « ... the shifting and unstable sands upon which we must attempt to draw conclusions about this play, which is « rabbit », « duck », both, and neither, at the same time. »

*Rapport présenté par Frédéric Delord,
avec la commission de composition,
Séverine Holtzman, Pauline Pilote,
Michaël Popelard,
et la contribution du jury.*

2.2.Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction

2.2.1. Thème

Introduction

L'œuvre et l'extrait

L'extrait proposé cette année est tiré du deuxième roman de Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, publié en 2018 et récompensé par le prix Goncourt la même année. Il traite de l'impact de la désindustrialisation sur la classe ouvrière dans l'est de la France, thème déjà abordé dans un premier roman, *Aux animaux la guerre*, publié en 2014.

Heillange est le théâtre du roman. Située dans la vallée de la Henne, cette ancienne région minière et sidérurgique est désormais ravagée par le chômage. (C'est ainsi que Nicolas Mathieu renomme Hayange et la vallée de la Fensch en Moselle.) Dans cette enclave rouillée, les hauts-fourneaux abandonnés servent de décors à l'intrigue.

Le roman est divisé en quatre parties qui se suivent chronologiquement mais avec des ellipses narratives. Déclinée sur quatre étés espacés chacun de deux ans, l'histoire suit, de 1992 à 1998, le parcours de jeunes gens cherchant à s'extraire de leur milieu. Anthony, Steph, Vanessa, Hacine et les autres sont autant d'archétypes d'une génération désenchantée en proie au déterminisme social.

Le portrait de cette « France périphérique » et l'impact du déclin économique, culturel et social du monde ouvrier sur les personnages ne sont pas sans rappeler les thèmes chers à Michel

Houellebecq ou encore au géographe Christophe Guilluy. Un monde s'éteint, entraînant toute une classe sociale dans sa chute.

Dans un entretien avec *Mediapart* intitulé « La France des 'oubliés' en littérature », Nicolas Mathieu explique que son livre est « un roman d'apprentissage, une chronique, et le portrait d'une poignée de personnages, d'une époque et d'une vallée ». Le titre est tiré d'une citation du *Siracide*, l'un des livres de l'Ancien Testament, mise en exergue du roman :

Il en est dont il n'y a plus de souvenir,
Ils ont péri comme s'ils n'avaient jamais existé ;
Ils sont devenus comme s'ils n'étaient jamais nés,
Et, de même, leurs enfants après eux.

Siracide, 44, 9

Analyse du texte

Il s'agit de l'incipit de l'œuvre. Par un après-midi caniculaire, au bord d'un lac, Anthony et son cousin s'ennuient à mourir et décident de voler un canoë pour se rendre sur la plage des « culs-nus ». Pour une montée d'adrénaline mais surtout pour voir les filles. Une bêtise de plus pour ces deux ados qui ont fait les quatre cents coups.

La scène précède le vol en question. L'atmosphère est pesante (*À l'aplomb du soleil, les eaux du lac avaient des lourdeurs de pétrole* I. 2 / *terre plombée de chaleur* II. 4-5 / *Il faisait une chaleur à crever* II. 6-7) et le narrateur sollicite les sens olfactifs du lecteur (*L'air était chargé de cette même odeur de vase* I. 4). Différents thèmes sont introduits : l'ennui (*il somnolait à demi* II. 14-15 / *on s'emmerdait comme pas permis* II. 20-21), le choc des générations (*Ses parents étaient des cons* I. 11), l'adieu à l'enfance (*Anthony venait d'avoir quatorze ans* I. 9 / *À la rentrée, ce serait la troisième* II. 11-12), la puberté qui transforme les corps (*Dans son dos déjà large* I. 5 / *Même allongé, il faisait grand* I. 15 / *Tout le monde lui donnait facile vingt-deux ou vingt-trois ans* II. 15-16 / *le dessin précis des muscles* I. 23), les souvenirs (*la belle achetée au marché de Calvi, l'année où ils étaient partis en colo* II. 13-14), la sexualité (*aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver. [...] des filles* II. 17-18) et les interdits qu'aiment braver ces jeunes gens (*aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver* II. 17-18).

Temps et aspects

On utilisera le *simple past* pour traduire le passé simple et l'imparfait mais le recours à l'aspect *be+ing* était parfois nécessaire (dans *il somnolait à demi* II. 14-15) ou envisageable (dans *il ne portait rien* I. 6 et *le cousin, lui, ne s'en faisait pas* I. 13). Le jury a cependant estimé qu'y avoir recours pour traduire *il regardait droit devant lui* (I. 1) était maladroit en raison de la répétition probable du *-ing* utilisé pour la traduction de *debout sur la berge* (I. 1). À noter que, pour traduire l'imparfait, le *would* fréquentatif s'imposait à un endroit (*Au goûter, il s'enfilait toute une baguette avec des Vache qui Rit* II. 9-10) et était possible à deux autres (*ce velours se froissait au passage d'une carpe ou d'un brochet* I. 3 / *Le cousin jouait d'ailleurs de cette présomption* II. 16-17). Pour traduire *il venait d'avoir quatorze ans* (I. 9), l'usage prototypique du *pluperfect* s'imposait et il en était de même pour *juillet avait semé*

des taches de rousseur (ll. 5-6). En revanche dans *l'année où ils étaient partis en colo* (l. 14), le *simple past* était la seule possibilité, le *pluperfect* étant impossible dans cette proposition relative modifiant le nom *year*. Enfin, la vigilance était de mise concernant la concordance des temps. En effet, un certain nombre de candidats ont traduit le conditionnel *serait* par *will* dans *ce serait la troisième* (l. 12).

Verbes irréguliers

La traduction de *étendu* (l. 13) et *allongé* (l. 15) a posé beaucoup de difficultés aux candidats, *lie* étant souvent confondu avec *lay*. Rappelons que le verbe *to lie* (*lay, lain*) s'emploie pour dire *être allongé* (*to be lying [down]*) et *s'allonger* (*to lie down*) et que le verbe *to lay* (*laid, laid*) est obligatoirement suivi d'un complément d'objet (*he laid his towel on the bed*). Il fallait donc traduire *étendu sur sa serviette* par *lying on his towel* (et non **laying on his towel*) et *même allongé* par *even lying down* (et non **laying down* ou **lied down*). À noter que l'usage de la particule adverbiale *down* permettait de lever toute ambiguïté concernant le sens de *lie*.

Style et registre

Dans les bonnes copies, les candidats ont su respecter le registre, les images, les champs lexicaux et la syntaxe du texte source. Cependant, malgré les exhortations des correcteurs, réitérées dans tous les rapports de jury, la réécriture et les réagencements intempestifs étaient une fois encore très nombreux.

Le début du passage (ll. 1-6), d'un registre soutenu, exige une grande précision lexicale de la part des candidats. Pour traduire convenablement ces premières lignes il était notamment essentiel de conserver les images véhiculées par les métaphores de l'eau et du tissu. Cette langue soutenue alterne avec un registre familier (*un vieux short de foot* l. 6 / *il s'enfilait toute une baguette avec des Vache qui Rit* ll. 9-10 / *Tout le monde lui donnait facile vingt-deux ou vingt-trois ans* ll. 15-16 / *Anthony tira une clope du paquet* l. 19) et relâché (*[Anthony] demanda son avis au cousin, si des fois lui aussi ne trouvait pas qu'on s'emmerdait comme pas permis* ll. 19-21) qui reflète essentiellement le niveau de langue adopté par les adolescents et les milieux défavorisés. En somme, le vocabulaire « des vraies gens ». Tout cela est fondé, le but étant d'apporter de la crédibilité aux personnages et au contexte socioculturel dans lequel ils évoluent. Ce roman de la désillusion dresse le portrait d'une France oubliée et se veut réaliste. Le non-respect de ce registre spécifique a donc été pénalisé car toute réécriture visant à « embellir » les tournures que l'on trouvait relâchées était contraire à l'esprit du texte et de l'épreuve. Les passages proposant des expressions familières (« faire une chaleur à crever », « s'enfiler (+ nourriture) », « tirer une clope », « s'emmerder comme pas permis »), permettaient en outre aux correcteurs de départager les candidats maîtrisant un certain nombre de tournures idiomatiques de ceux dont les traductions étaient approximatives ou calquées sur le français.

Un autre risque était la neutralisation des images ou métaphores par le biais de traductions trop génériques (*eat* ou *swallow* pour traduire *s'enfiler* alors que *gulp / wolf down* ou *go through* sont attendus). Dans *pour aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver* (l. 17), beaucoup de

candidats ne semblent pas avoir perçu l'allusion sexuelle (se trouver « dans » des filles) et ont opté pour *go to* au lieu de *get into*. Ces pertes d'allusions étaient également le fruit de réécritures et, dans cet exemple précis, l'étoffement était très courant (par ex. *meet girls* ou *go to girls' houses*).

Enfin, les formes réduites appartenant à la langue parlée courante, celles-ci s'imposaient pour la traduction des passages au registre relâché (par ex. *he wasn't wearing anything* pour *il ne portait rien* l. 6, *that didn't explain everything* pour *ça n'expliquait pas tout* l. 8).

Détermination

Le registre relâché, assimilable à du discours indirect libre, fait partie intégrante de la narration polyphonique contribuant à la spécificité du passage. Une focalisation interne est opérée sur Anthony mais le narrateur omniscient prend occasionnellement le lecteur à témoin, la référence au cousin se faisant au moyen de l'article défini *le*. Il est également possible d'avancer l'idée selon laquelle l'usage de l'article défini devant *cousin* est ici un régionalisme (« le + prénom » est très courant dans cette région de la France). Le jury a donc choisi de pénaliser l'emploi du défini *the* car le déterminant possessif *his* s'imposait en anglais.

La traduction de *toute une baguette* a posé problème à certains candidats. A l'inverse de *baguette*, rappelons que *bread* est un indénombrable qui ne peut être employé avec l'article *a*. La quantification était possible par le biais du dénombreur *a loaf of* mais la traduction restait tout de même inexacte. Rappelons aussi que l'indénombrable pluriel *shorts* ne peut être dénombré directement (**an old soccer / football shorts* a été lu dans de nombreuses copies). Il est nécessaire d'intercaler le dénombreur *a pair of*.

En anglais (à la différence du français), les noms propres acceptent la marque du pluriel. Cependant, si *Ray-Ban* pouvait être pluralisé (*Ray-Bans*), ce n'était pas le cas de *Vache qui rit*. En effet, « La vache qui rit » étant une marque de fromage, il faut comprendre que le narrateur fait ici référence aux fameuses portions en forme de triangle. Si *Vache qui rit cheese* s'imposait, l'ajout de *triangles* ou *wedges* était cependant injustifié.

Enfin, un bon nombre de candidats ont choisi d'utiliser *some* pour la traduction de *des taches de rousseur* (ll. 4-5), *des Vache qui rit* (l. 10), *des cons* (l. 11) et *[d]es bars, des boites, des filles* (l. 19) alors que l'article zéro s'imposait. D'autre part, pour la traduction de *les eaux du lac* (l. 2), la structure N of N (*the waters of the lake*) était préférable au génitif déterminatif N1's N2 (*the lake's waters*) car il s'agit ici de l'incipit de l'œuvre. Il fallait également être vigilant avec *Au marché de Calvi* (l. 14). Le génitif **(the) Calvi's market* ainsi que **(the) market of Calvi* ont été utilisés par un certain nombre de candidats alors que l'anglais a tendance à localiser (*the market in Calvi*). Il était également possible d'utiliser le composé *the Calvi market* pour présenter une relation déjà construite.

Anglais britannique et anglais américain

La vigilance était de mise concernant le risque d'alternance entre anglais britannique et américain (le commentaire détaillé passe en revue les choix possibles). Le problème se posait à six reprises (*un vieux short de foot* l. 6 / *des cons* l. 11 / *À la rentrée, ce serait la troisième* l. 12 / *en colo* l. 14 / *une clope* l. 19) et le jury a sanctionné toute absence de cohérence. Ainsi, un candidat optant pour *soccer*

shorts ne pouvait pas par la suite proposer *year 9* ou *fag*, ce dernier choix conduisant d'ailleurs obligatoirement à un grave faux-sens.

Attention aux procédés de traduction utilisés pour rendre compte de réalités culturelles. Bien que « la rentrée » n'ait pas d'équivalent direct en anglais, toute modulation ou recatégorisation risquait de se solder par une sous-traduction (par ex. *In September ou Back to school*). Dans le cas de *ce serait la troisième*, beaucoup de candidats ont su adapter la référence scolaire mais ont malheureusement calqué la structure (*?it would be year 10* ou *?it would be 9th grade*).

Pour conclure, rappelons qu'une présentation claire (chaque exercice étant idéalement précédé de son titre), aérée et soignée des copies facilite grandement la tâche des correcteurs.

Commentaire détaillé

Segment 1 - *Debout sur la berge, Anthony regardait droit devant lui. À l'aplomb du soleil, les eaux du lac avaient des lourdeurs de pétrole.*

Debout sur la berge,

Le nom *berge* a posé problème à certains candidats. *Shore* ou *bank* étaient attendus mais *lakeside*, qui peut être vu comme une légère sous-traduction, n'a pas été lourdement sanctionné. Ce qui n'est pas le cas de *dock / pier / bridge, embankment / riverbed / riverbank, edge / verge / brink / side*, ou encore *beach / river* qui sont, au mieux, des approximations et, au pire, des inexactitudes.

Comme expliqué en introduction, il faut se garder de réécrire le texte et d'opérer tout réagencement syntaxique non-contraint. La tentation semblait grande dès le début du passage. Ici, rien n'empêchait de traduire le syntagme prépositionnel *debout sur la berge* par la participiale *standing on the shore* (attention à ne pas commettre d'erreur syntaxique en omettant la virgule). Ainsi, *Anthony stood on the shore [...]* a été pénalisé. De la même manière, *As he was standing on the shore* est irrecevable car il s'agit d'une réécriture. C'est également le cas pour *Anthony stared ahead of him, standing on the shore* car rien ne justifiait d'antéposer la proposition *Anthony regardait droit devant lui*. Il ne fallait pas non plus chercher à coordonner (avec *and*) là où l'auteur choisit de juxtaposer un syntagme prépositionnel et une proposition.

Anthony regardait droit devant lui.

Cette phrase ne présentait pas de difficulté majeure, hormis peut-être le verbe *regarder*. Malgré l'absence de cotexte, il semble que le protagoniste regarde fixement l'horizon. *Stare* véhicule parfaitement cette idée et c'est le seul verbe réellement compatible avec *straight / right ahead of him*, traduction attendue du circonstant *droit devant lui*. Le trop neutre *look* est une sous-traduction et *gaze, gape, et peer*, bien que proches d'un point de vue sémantique, ne correspondent pas à la situation décrite. *Watch* est irrecevable car ce verbe doit être suivi d'un COD.

Les sous-traductions donnent parfois lieu à des omissions (lourdement sanctionnées) et ce fut le cas pour le circonstant *droit devant lui*. Certains candidats ont opté pour *stared ahead*, oubliant ainsi de

traduire le pronom *lui* (préposition *of* + *him*), et d'autres se sont contentés d'un simple verbe au prétérit + *be-ing* (*was staring*).

Un autre problème, d'ordre stylistique, se posait. Il était en effet préférable d'éviter de juxtaposer une proposition participiale (*standing on the shore*) et un prétérit en *be+ing* (*was staring*). La répétition de *-ing* étant maladroite, le *simple past* était préférable.

À l'aplomb du soleil,

Cette expression n'a pas toujours été bien comprise. Il était essentiel de rendre compte de l'idée de verticalité car c'est cette première image qui plante le décor. Le soleil cogne, l'atmosphère est pesante. Il fallait en revanche éviter de donner l'impression d'une trop grande proximité avec le soleil par le biais des tournures telles que *directly / right under the sun* ou encore *underneath the sun*. D'autre part, un bon nombre de candidats ont choisi d'étoffer alors que cet écueil devait absolument être évité. *With the sun blazing down* est une belle tournure mais cet étoffement n'est en rien contraint. De la même manière, *With the sun hot on his back* posait un problème de focalisation narrative. Certains candidats ont également cherché à traduire l'expression *soleil de plomb*, ce qui a donné lieu à des traductions totalement irrecevables telles que *under the leaden / leaded sun*. À l'inverse, ce syntagme a parfois été sous-traduit, ce qui était assimilable à une stratégie d'évitement (par ex. *under the sun*).

les eaux du lac avaient des lourdeurs de pétrole.

Certains candidats ont choisi de relier le contenu au contenant par le biais d'une préposition (par ex. *the waters in / from the lake*), ce qui était irrecevable. Comme il s'agit ici de l'incipit de l'œuvre, la structure N of N (*the waters of the lake*) est préférable au génitif déterminatif N1's N2 (*the lake's waters*). Le groupe verbal *avaient des lourdeurs de pétrole* a posé beaucoup de difficultés aux candidats. *Petrol* (*gas* en anglais américain) est un faux-ami qui veut dire *essence* et *pétrole* se dit *oil*. Avec *des lourdeurs de pétrole*, le narrateur fait du lac une mer d'huile. La surface est parfaitement lisse (*Par instants, ce velours se froissait* l. 3) et, sous le soleil de plomb (*il faisait une chaleur à crever* l. 7), cette étendue d'eau semble être d'une épaisse consistance. Les traductions cherchant à rendre compte d'une idée de poids (par ex. *weighed as much as oil*) ne convenaient guère car il s'agissait ici davantage de densité (*[as] dense / thick as oil*). D'autres tournures telles que *the waters of the lake were as heavy / weighty as oil* posaient, elles, un problème sémantique car les eaux du lac ne sont pas décrites comme étant, concrètement, aussi lourdes que du pétrole (le pétrole est en effet plus léger que l'eau).

Propositions de traduction

Standing on the shore / bank, Anthony stared straight / right ahead of him. With the sun directly above / overhead, - Right / Directly beneath / below the sun, the waters of the lake looked (as) dense / thick as oil - seemed thick with oil.

Segment 2 - *Par instants, ce velours se froissait au passage d'une carpe ou d'un brochet. Le garçon renifla.*

Par instants,

Très peu d'occurrences de *every now and then / again* ou encore *every so often*, les syntagmes adverbiaux attendus. *For a moment (pendant un moment)*, rencontré à plusieurs reprises, est un contresens, tout comme *here and there (ça et là)*. Les adverbes revenant le plus d'une copie à l'autre, à savoir *sometimes, at times* et *from time to time*, décrivaient un intervalle trop long. Les correcteurs ont appliqué la sanction maximale pour **by instants* et **by moments*.

ce velours se froissait au passage d'une carpe ou d'un brochet.

Velvet n'était pas connu de tous les candidats et *silk / satin* ont souvent été utilisés (rappelons que *corduroy*, lu dans quelques copies, signifie *velours côtelé*). Il fallait ici procéder à un étoffement car l'usage métaphorique de *velvet* est peu commun en anglais. Si *this velvet* n'est pas très heureux, *this velvety surface* convient tout à fait (notons qu'il est également possible d'employer l'article défini *the* à valeur déictique). Certains candidats, conscients de la difficulté posée par la traduction de *velours*, ont malheureusement sous-traduit (par ex. *smooth*, qui peut d'ailleurs être considéré comme un évitement), surtraduit (par ex. *velvety smooth*) ou réécrit le texte en substituant *texture* ou *layer* à *surface*. Enfin, d'autres candidats ont commis des barbarismes en proposant les adjectifs **corduroyed* et **velveted* ou encore le nom **velvet drape (to drape* signifie *draper* et *tentures* ou *rideaux* se dit *drapes*).

S'il était nécessaire d'étoffer le nom *velours*, il fallait en revanche s'efforcer de conserver l'image du tissu car rien ne contraignait les candidats à passer par une métaphore liquide pour traduire le verbe pronominal *se froisser*. Ainsi, *crease* et *wrinkle* étaient plus appropriés que *ripple (se rider*, en référence aux ondulations à la surface de l'eau). Nombreuses furent les réécritures débouchant sur des traductions irrecevables (par ex. *would lose its ironed aspect*) et plusieurs barbarismes ont également été relevés (par ex. **would crump, *got plissed, *ondulated*). D'autres verbes proposés par les candidats (par ex. *quaked, stirred, trembled, shivered, ripped*) ne permettaient pas de rendre compte de l'image du texte source.

Se posait ensuite la question de l'utilisation du passif (*was creased*). Ce choix de traduction a été accepté, à condition de ne pas alourdir la phrase en le combinant avec un *would* fréquentatif. En effet, si *would crease* convenait au même titre que le prétérit simple *creased*, les correcteurs ont estimé que *would be creased* était maladroit. Attention également à ne pas être tenté par une réécriture qui viendrait surcharger l'ensemble (par ex. ajout de la locution prépositive *because of* après le verbe *crease*). Enfin, le choix de la préposition dépendra de la voix choisie : *creased with* (actif) et *was creased by* (passif).

Pour traduire *au passage d'une carpe ou d'un brochet* il ne faut surtout pas chercher à actualiser le procès par le biais de tournures telles que *as a carp passed* ou *as a carp swam past / by*. Tout changement de focalisation non-contraint est également à proscrire (par ex. *the passage of a carp creased the velvety surface*). D'autre part, la forme *be+-ing* (?*was passing by*) est irrecevable car l'action n'est pas envisagée dans le cours de son déroulement. Notons également qu'un problème de

détermination se posait si les candidats utilisaient l'article indéfini *a* devant *carp* mais l'omettaient devant *pike*. Enfin, face à une difficulté lexicale, il n'est pas conseillé de faire preuve d'une créativité se soldant par un barbarisme (**brochet*, **spyke*, **carpa*, **truit*, **merlan* ou encore **brooch* et **rook*).

Le garçon renifla.

Les candidats ne sachant pas traduire le verbe *renifler* (*to sniff, to snort*) ont souvent opté pour *inhaled* et *breathed in* ou alors sont passés par des périphrases conduisant à une réécriture du texte (par ex. *took a deep breath* ou *smelled the air*). Il fallait d'autre part se garder de compléter le verbe à l'aide du substantif *the air* ou d'un adverbe (par ex. *loudly*), tout ajout étant plus ou moins lourdement pénalisé. Rien ne poussait non plus les candidats à substituer *kid*, *child* ou encore *lad* à *boy*.

Propositions de traduction

Every now and then / again - Every so often this / the velvety surface creased / wrinkled - would crease / wrinkle with the passing of a carp or pike - was creased / wrinkled by a passing carp or pike. The boy sniffed / snorted.

Segment 3 - L'air était chargé de cette même odeur de vase, de terre plombée de chaleur.

L'air était chargé de

La traduction du participe passé a posé beaucoup de difficultés aux candidats. *Charged with*, qui constitue ici un non-sens, a été lu dans plusieurs copies. D'autres choix, a priori plus appropriés, étaient néanmoins assimilables à des erreurs de collocation (par ex. *loaded with*, *laden with*, *replete with* ou encore *saturated with*). Cependant, si *the air was thick with [...]* fonctionnait parfaitement, il fallait veiller à ne pas répéter l'adjectif *thick* s'il avait déjà utilisé dans le premier segment (cf. *the waters of the lake looked thick as oil*). Ainsi, *heavy with*, une très bonne alternative, permettait de conserver l'idée de lourdeur véhiculée par *chargé de*. *Filled with* et *full of*, les traductions les plus couramment lues dans les copies, ne convenaient guère car il n'est pas ici question de remplissage.

cette même odeur de vase,

Il fallait ici conserver la combinaison démonstratif + adjectif et c'est *that* qui s'imposait car son référent est connaissable et stabilisé (l'odeur de la vase est présentée par le narrateur comme une réalité olfactive connue de tous). Les adjectifs *familiar* et *typical* véhiculent bien cette idée de connaissance partagée mais ils s'éloignent de *same* en termes de neutralité.

Pour traduire *odeur*, ce sont les substantifs *scent*, *smell*, *stench* et *odo(u)r* qui ont principalement été utilisés par les candidats. *Stench* désigne la puanteur, *odo(u)r* est connoté négativement (cf. *a foul*

odour, the odour of suspicion) et *scent* véhicule davantage l'idée de parfum, de senteur (cf. *the air was filled with the scent of roses*). *Smell*, plus neutre, était ici la meilleure option.

Pour la traduction de vase, les termes acceptés étaient *mud, sludge, silt, ooze* et *slime*. Un nombre non négligeable de candidats s'est contenté de *vase* et d'autres ont utilisé *swamp, seaweed, algae, peat* et *wet sand*. Ces mots ne convenaient guère mais témoignaient néanmoins d'un effort visant à rendre compte de l'odeur marécageuse évoquée dans le texte source.

de terre plombée de chaleur.

Le groupe nominal *terre plombée de chaleur* a souvent été mal traduit. *Sun-drenched / sun-soaked earth* étaient envisageables mais de connotation trop positive. *Sunbaked earth* et *sun-beaten earth* véhiculaient parfaitement l'image du texte source mais il était également possible de juxtaposer deux adjectifs, le premier insistant sur la lourdeur et le second sur la chaleur (par ex. *of leaden, baked earth*). *Leaden* entre dans la composition de collocations et peut notamment être associé au ciel ou aux nuages (cf. *leaden skies*). Il en va de même pour *baked* qui s'associe volontiers à *earth* (cf. *earth baked by the sun*) et est fidèle à cette image de chaleur intense (cf. *we're baking in this heat!*) sur laquelle insiste le texte source. Les traductions incluant les adjectifs *scorched* ou *heated* ne convenaient guère car il ne fallait pas réécrire le texte en faisant de la terre une surface brûlée (avec le premier) ou chauffée (avec le second). *Full of heat* et *loaded with heat* ont été fréquemment utilisés et de nombreux barbarismes ont par ailleurs été relevés : *heat stuffed earth, heat-loaded land, dirt plumbed with heat, heavied by the heat, leaded with heat* ou *ladenened with heat*. Dans le cas des deux derniers, il est évident qu'il s'agissait de tentatives de traduction à partir de *plomb*. *Leaded* existe mais veut dire *au plomb* (cf. *[un]leaded petrol*) et, dans le cas du second, la forme correcte est *laden [with]*, participe passé du verbe *lade [with]* signifiant *charger [de]* et entrant dans la composition de nombreuses collocations (par ex. *a fully laden ship, a voice laden with threat, calorie-laden cookies*).

Propositions de traduction

The air was thick / heavy with that same smell of mud / sludge / silt / ooze / slime, of sunbaked / sun-beaten earth - of leaden, baked earth.

Segment 4 - Dans son dos déjà large, juillet avait semé des taches de rousseur.

Dans son dos déjà large,

Trois prépositions, (*on, over* et *across*) pouvaient ici être utilisées avec les verbes acceptés par les correcteurs, à savoir *scatter* et *strew* (*sow* était une traduction trop littérale). Beaucoup de candidats ont utilisé la préposition *in* et le verbe *cover* (*in his back* suggérerait une idée de profondeur et non de surface). Attention également à la place de la suite adverbe + adjectif. **On his back already wide / broad* a été lu à de nombreuses reprises alors que l'ordre canonique est *on his already wide / broad back*. Impossible également de placer l'adverbe et l'adjectif en incise, comme l'ont fait certains candidats (cf. *On his back, already broad, [...]*). D'autre part, *large* signifie *grand / gros* (cf. *his large frame = son grand corps*) et *?large back*, lu à maintes reprises, n'est pas une collocation recevable.

Beaucoup de candidats ont également procédé à des étoffements injustifiés (cf. *his back that was already broad* ou *his back that had grown broad*).

juillet avait semé des taches de rousseur.

Rappelons qu'à la différence du français, les jours de la semaine ainsi que les mois de l'année prennent une majuscule en anglais.

Il fallait également faire preuve de vigilance en matière de détermination. C'est l'article zéro et non *some* qui devait être utilisé avec *freckles*. En effet, avec *July had strewn some freckles*, il serait ouvertement question de quantité, alors qu'avec *July had strewn freckles*, on se contente de nommer ce que l'on voit.

Qu'il nous soit ici permis de formuler une exception à la règle interdisant tout réagencement non-contraint ou toute thématization abusive (par ex. *July had dotted his back with freckles*). En effet, les correcteurs ont estimé que la traduction *July had scattered freckles on his already broad back*, avec une allitération finale en *b*, était bien plus élégante qu'une phrase terminant sur *freckles*. Ainsi, pour des raisons rythmiques et stylistiques, l'antéposition de la deuxième partie du syntagme était ici envisageable.

Propositions de traduction

On / Over / Across his already broad / wide back(,) July had scattered / strewn freckles - July had scattered / strewn freckles on / over / across his already broad / wide back.

Segment 5 - Il ne portait rien à part un vieux short de foot et une paire de fausses Ray-Ban. Il faisait une chaleur à crever, mais ça n'expliquait pas tout.

Il ne portait rien à part

Si le temps ne pose pas ici de problème particulier, les candidats ont pu s'interroger sur l'aspect. Dans la mesure où le prétérit simple était envisageable, tout comme le prétérit en *be-ing*, la conjugaison était moins problématique que la question du registre. Au vu des énoncés qui encadrent cet extrait, il apparaît nécessaire de maintenir un style courant, ce qui justifie la forme contracté *he didn't wear anything* plutôt que *he did not*. Pour les mêmes raisons, il semble plus judicieux de traduire « à part » par *but* plutôt que *apart from* ou *save*. Bien que le passage ait donné lieu à de la réécriture (*he was naked but for / he had stripped down to...*), il a globalement été correctement traduit.

un vieux short de foot et une paire de fausses Ray-Ban.

Ce passage amenait ici les candidats à opter pour un anglais britannique (*football*) ou américain (*soccer*) afin de maintenir une cohérence dans la suite du texte pour le choix d'autres termes qui pouvaient entraîner une certaine confusion (pour traduire les mots « cons » ou « clope » notamment). Puisqu'il était question de short et de lunettes, certains candidats ont choisi d'avoir recours à *a pair of*, employé en facteur commun de *shorts* et *Ray-Bans* ; or ce raccourci n'existe pas dans le texte source. Cet énoncé donnait donc lieu à un questionnement sur la construction du groupe nominal comprenant deux compléments de nom, tout en considérant la portée de l'adjectif dans chaque groupe nominal.

La marque du pluriel a parfois causé des erreurs, avec le maintien de *short* ou *Ray-Ban* au singulier. Fréquemment utilisé dans sa valeur métonymique, la marque de lunettes peut et doit ici être accordée en nombre. Afin de rester au plus près du texte source, l'étoffement *Ray Ban sunglasses* était donc à éviter. La diversité des adjectifs envisageables pour traduire « fausses » a parfois éloigné les candidats du terme équivalent le plus proche, *fake*, pour lui préférer des étoffements comme *counterfeit* ou *non-genuine*.

Il faisait une chaleur à crever,

La tournure impersonnelle en début d'énoncé a poussé certains candidats à réécrire cette proposition en modifiant le sujet grammatical. Or la langue cible offre aussi la possibilité d'utiliser cette structure pour qualifier le temps qu'il fait. Restait alors à choisir une collocation correspondant au registre très familier du passage. La maîtrise des différents niveaux de langue, et le choix d'une expression aussi idiomatique qu'en français, étaient ici décisifs. De nombreux candidats ont associé un adverbe retranscrivant certes une chaleur écrasante, mais dans une langue trop soutenue (*blisteringly / excruciatingly*), alors que des associations telles que *hot as hell* ou *freaking hot* alliaient la notion de chaleur au registre adéquat. D'autre part, le recours à une recatégorisation s'impose, par laquelle « chaleur » sera traduit par un adjectif, tandis que le sens du verbe « crever » sera retranscrit par un adjectif à valeur adverbiale.

mais cela n'expliquait pas tout.

En suivant le même principe que pour le début de ce segment, la négation et le lexique doivent porter ici la marque d'un registre courant. C'est pourquoi des formulations telles que *did not account for everything* étaient considérées comme des surtraductions. Les candidats étaient également amenés à s'interroger sur le déictique « cela ». En effet, il convenait ici de comprendre la valeur anaphorique de « cela » (reprenant la proposition précédente), pour le traduire par *that* et non *this*. Enfin, il faut souligner le fait que cet énoncé ne posant pas a priori de problème lexical a inspiré de nombreux étoffements non justifiés (ajout de modalité avec *could*, recatégorisation du verbe expliquer en nom avec *explanation* ou *issue*).

Propositions de traduction

He wore nothing / didn't wear / wasn't wearing anything/ had nothing on except (for) / but [...]

He was just / only wearing old soccer (US) / football (GB) shorts and a pair of fake Ray-Bans. It was hot as hell / freaking / bloody hot but that didn't explain everything / it all.

Segment 6 - Anthony venait d'avoir quatorze ans. Au goûter, il s'enfilait toute une baguette avec des Vache qui Rit.

Anthony venait d'avoir quatorze ans.

A la marge, cette phrase a pu causer des erreurs basiques (oubli de l'accord de *year* au pluriel). Comme dans le texte source, il convenait ici d'écrire le nombre en toutes lettres, et de choisir un temps antérieur à celui du récit, à savoir le past perfect en anglais. La combinaison des deux verbes « venait d'avoir » en français peut être simplifiée en anglais avec le recours à l'adverbe *just*. Afin de rester au plus près du registre peu soutenu, se limiter à *fourteen* pour exprimer l'âge, plutôt que d'opter pour une formulation plus exhaustive (*fourteen years old*) s'avère plus souhaitable.

Au goûter, il s'enfilait toute une baguette avec des Vache qui Rit.

Cette phrase a parfois donné lieu à des réorganisations syntaxiques qui ne s'imposaient pas en anglais, puisqu'il était tout à fait concevable d'antéposer le complément circonstanciel, comme dans le texte source. Le terme de « goûter », propre au français, nécessitait de trouver un équivalent qui combine à la fois la notion d'un en-cas et de l'après-midi. C'est pourquoi se contenter du nom *snack* ne suffisait pas.

D'autre part, « au goûter » revêt une valeur générique, au sens où l'on évoque ici une habitude. L'emploi du *would* fréquentatif s'imposait donc. Le verbe pronominal réfléchi « s'enfiler », illustrant une fois de plus un registre familier, ne pouvait se traduire par un verbe trop générique comme *eat* ou *swallow*, qui ne rendait pas assez compte de la métaphore. Par conséquent, le jury a valorisé des propositions pertinentes telles que *wolf down*, *gobble up*, ou encore *gulp down*. Il fallait en revanche se garder d'employer des verbes associés à la boisson (*knock back*) ou à une assiette (*knock back*).

En fin de segment, les termes « baguette » et « Vache qui Rit » évoquent à la fois un ancrage français mais ont l'avantage d'être également employés en anglais. Le quantifieur « toute une » a pu donner lieu à des propositions erronées comme *a full* (allusion à une baguette remplie, donc source de contresens), alors que *entire* ou *whole* retranscrivait mieux l'idée de totalité.

La référence à la marque «Vache qui Rit » a motivé de nombreux candidats à expliciter pour mieux décrire le fromage en question. Dans ce cas, *processed cheese* ou *cheese spread* étaient acceptables, contrairement à *melted cheese* ou *cream cheese*, décrivant des produits différents. Par ailleurs, si les candidats hésitaient à conserver des termes français dans la langue cible, ils avaient aussi la possibilité de traduire la marque française par *Laughing Cow* (utilisée pour l'export) ou de la remplacer par son équivalent outre-Manche, *Dairylea*. L'ajout de *triangles* ou *wedges*, pour expliciter le conditionnement du produit, s'apparentait à une surtraduction superflue. En revanche, conformément au point mentionné en introduction, l'omission du nom *cheese* après la marque retenue était sanctionnée. En effet, contrairement à l'exemple cité dans le segment précédent pour *Ray-Bans* (nom propre pour lequel l'antonimase est commune), la marque *Vache qui Rit* ou *Laughing Cow* ne permet pas une telle concision.

Propositions de traduction

Anthony had just turned fourteen. For tea / At teatime / For / As an afternoon snack (,) he would / 'd gulp / wolf down / go through / gobble up an entire / a whole / the whole of a (French) baguette / French stick with Vache qui Rit / Laughing Cow / Dairylea (processed) cheese / cheese (spread).

Segment 7 - La nuit, il lui arrivait parfois d'écrire des chansons, ses écouteurs sur les oreilles. Ses parents étaient des cons. A la rentrée, ce serait la troisième.

La nuit, il lui arrivait parfois d'écrire des chansons, ses écouteurs sur les oreilles.

Cette phrase a posé relativement peu de problèmes aux candidats. Les étoffements et réagencements syntaxiques (du type *wearing his headphones, he would [...]*) étaient injustifiés. Les inexactitudes (*in the night*) ont été pénalisées légèrement, tandis que le calque *the night* a été sanctionné plus fortement. En ce qui concerne l'aspect verbal, l'emploi d'un *would* fréquentatif ou d'un prétérit simple a été jugé recevable. L'emploi de *used to*, qui souligne la rupture avec le présent, n'était pas adapté, ni le recours au verbe *happen to*, qui menait au contresens. Plusieurs traductions du mot *écouteurs* ont été acceptées (*headphones, earphones, earbuds*), mais pas *headset*, qui a été légèrement pénalisé car il s'agit d'un dispositif plus volumineux, souvent accompagné d'un microphone, ni bien sûr *earplugs*, qui constitue un contresens. Il fallait cependant choisir la préposition qui convenait, en fonction de la localisation du dispositif (*headphones on*, mais *earbuds in*). Il a été jugé préférable d'omettre le groupe nominal *his ears*, solution plus économique disponible en anglais, mais il était en revanche obligatoire d'introduire le complément de manière par la préposition *with*.

Ses parents étaient des cons.

Le jury a accepté un large éventail d'insultes (*wankers, assholes, jackasses, twats...*), en raison de l'ambivalence du mot *con*, qui peut faire référence spécifiquement à la bêtise ou non. Il fallait tout de même conserver la vulgarité de la langue source et respecter la cohérence dialectale au sein de la traduction. C'est pourquoi une traduction par *idiots*, d'un niveau de langue trop neutre, a été légèrement pénalisée.

A la rentrée, ce serait la troisième.

Cette phrase a posé beaucoup de difficultés aux candidats. Le lexème *rentrée (des classes)* n'a pas d'équivalent strict en anglais. Le jury a donc accepté un certain nombre de périphrases, comme *when school resumed / started (up) again, when he went back to school, at the start of the (new) school year* ou encore *after the (summer) holiday(s) / vacation / break*. En revanche, des solutions comme *in September, at the end of the summer* ou *back to school* constituent des faux sens et *back in school* ou *by the end of the summer* des contresens. Il fallait évidemment faire attention au temps employé dans la subordonnée circonstancielle et se garder d'employer un marqueur de futurité, comme *would*, qui aboutirait à une grave erreur grammaticale.

La traduction du niveau scolaire nécessite une adaptation au système éducatif britannique ou américain. Le jury a accepté *year 9/10* (britannique) ou *grade 9 / ninth grade* (américain). Les erreurs sur le niveau ont été sanctionnées, avec une pénalisation supplémentaire pour tout calque sur le français (*third gade, year 3* ou *the third*).

Propositions de traduction

At night(,) he sometimes wrote songs / he'd sometimes write songs with his headphones on / earbuds in. His parents were wankers / losers / pricks / assholes / jackasses / morons / twats / dickheads - His parents sucked. When school resumed / started (up) again - When he went back to school - At the start of the (new) school year - After the (summer) holiday(s) / vacation / break, he would be in year 9/10 - he would be in grade 9 / ninth grade / 9th grade.

Segment 8 - Le cousin, lui, ne s'en faisait pas. Étendu sur sa serviette, la belle achetée au marché de Calvi, l'année où ils étaient partis en colo, il somnolait à demi.

Le cousin, lui, ne s'en faisait pas.

La traduction du pronom résomptif *lui* a été source de nombreuses difficultés pour les candidats. Il ajoute une valeur contrastive et met en relief la différence qui sépare Anthony de son cousin. La meilleure solution consistait en une traduction par *as for him* ou par un adverbe légèrement adversatif comme *meanwhile*. Certaines propositions ont été jugées trop formelles (*for his part*) ou un peu lourdes (*contrary to him*). Le recours à la dislocation (*His cousin, he couldn't care less.*) a été sanctionné plus fortement et un calque du français, avec un pronom personnel entre virgules, aboutissait à une structure totalement irrecevable. La traduction de cette phrase présentait également un risque d'ambiguïté concernant la référence de *he*. Par exemple, une solution comme *As for his cousin, he couldn't care less* risquait d'aboutir à une interprétation erronée et a donc été pénalisée en conséquence.

Le jury a retenu le recours au déterminant possessif avec *cousin*, pénalisant l'emploi de l'article défini. Le groupe verbal pouvait donner lieu à de multiples traductions : *couldn't care less, wasn't worried* ou *was taking it easy*. Les versions non contractées et les verbes comme *wasn't concerned* ou *wasn't fretting* ont été jugés trop formels ici. L'emploi de *was laid back* trahissait le sens originel en transformant la description en une caractéristique intrinsèque.

Étendu sur sa serviette, la belle achetée au marché de Calvi,

Les candidats ont parfois eu du mal à résister à la tentation du réagencement syntaxique, en antéposant la proposition principale *il somnolait à demi*, mais cela n'était pas justifié. Pour traduire le participe *étendu*, il était possible d'opter pour *stretched out* ou *lying*. Le verbe intransitif *lie* a donné lieu à des confusions très nombreuses avec le verbe transitif *lay*, qui ont été très fortement pénalisées. L'emploi des verbes *sprawl, extend, rest* ou *spread* constituait des faux sens.

Dans l'apposition qui suit, le jury a préféré les adjectifs *nice, cool* et *fancy* plutôt que *pretty* ou *beautiful*, légèrement pénalisés car un peu trop forts. Les variantes *a beauty of a thing* ou *the beauty* constituaient des surtraductions. La participiale commençant par *achetée* pouvait être rendue par une

participiale en anglais ou par une proposition relative avec relatif zéro ou *that, which* étant trop formel ici ; le temps pouvait être un prétérit ou un pluperfect ; l'emploi d'un passif, en revanche, (*that had been bought*) a été très légèrement sanctionné. L'expression de la relation internominale au sein du groupe prépositionnel *au marché de Calvi* a donné lieu à un certain nombre d'erreurs. Des formulations comme **at the market of Calvi, *at Calvi market* ou **at Calvi's market* ont été pénalisées fortement.

L'année où ils étaient partis en colo,

Beaucoup de candidats ont fait une erreur de temps dans ce passage. Il fallait employer le prétérit, le *pluperfect* n'étant pas possible dans cette proposition relative modifiant le nom *year*. La colonie de vacances correspond à *summer camp* ; *holiday camp* est un léger faux sens puisque les adultes y sont également présents ; des non-sens comme *colony* ou *settlement* ont donné lieu à la pénalité maximale.

il somnolait à demi.

Le jury a accepté un certain nombre d'expressions différentes ici : *half dozing, half snoozing, dozing off, nodding off* ou *getting drowsy*. Le verbe *slumber* a été jugé trop formel ; l'omission de *half* ou de *off* avec les verbes mentionnés a été pénalisée plus fortement. L'adjectif composé *half asleep*, souvent choisi par les candidats, a été considéré comme un faux sens car il désigne un état plutôt qu'un processus en cours.

Propositions de traduction

His cousin, as for him / meanwhile, couldn't care less / wasn't worried / was taking it easy. Stretched out / Lying on his towel, the nice /fancy /cool one [Ø / that he (had)] bought at the market in Calvi / the Calvi market(,) the year they went to / on summer camp, he was half dozing / half snoozing / dozing off / nodding off / getting drowsy.

Segment 9 - Même allongé, il faisait grand. Tout le monde lui donnait facile vingt-deux ou vingt-trois ans.

Pour l'ensemble du segment, les correcteurs ont noté de trop fréquents réagencements syntaxiques non contraints.

Même allongé, il faisait grand.

L'adverbe « même » marquait ici une forme de renchérissement, plutôt qu'une concession, et une traduction par une conjonction composée *even if / even though* ajoutait une nuance de contraste liée à une condition, qui n'était pas acceptable. En ce qui concerne la traduction de l'adjectif « allongé », de trop nombreuses confusions persistent entre *lying* et *laying*, comme il l'a déjà été rappelé en introduction. Impossible également de traduire littéralement le participe passé (*lied down*) qui aurait suggéré l'existence d'un agent implicite. Le jury regrette également l'oubli trop fréquent de la particule adverbiale *down* qui laissait subsister une ambiguïté sur le sens de *lying*. Il fallait enfin veiller à varier

le lexique pour éviter une répétition de *lying* avec le segment 8 et l'on pouvait donc avoir recours à *stretched out*.

« il faisait grand » a parfois été interprété comme signifiant « il faisait plus vieux » (*he looked older*). Certes, la mention de l'âge dans la phrase suivante pouvait prêter à confusion, mais la position (« allongé ») indiquait qu'il s'agissait d'une impression liée à la taille (et par extension seulement à la conclusion d'un âge plus avancé). Le verbe « faisait » a été bien traduit par l'ensemble des candidats, à l'aide d'un verbe insistant sur l'apparence, tel *looked / appeared / seemed*.

Tout le monde lui donnait facile vingt-deux ou vingt-trois ans.

Cette partie du segment a été plutôt bien traduite par les candidats, sauf pour ceux qui ont choisi de traduire très littéralement le verbe « donnait » : il y a certes la notion d'attribution d'un âge, mais la collocation *gave him twenty-two or twenty-three* n'existe pas en langue cible. Il s'agissait d'exprimer une opinion sur l'âge, et le verbe *thought* convenait parfaitement. Il n'était pas nécessaire non plus d'insister sur l'aspect itératif et répétitif de l'action, et une traduction avec *would* a été légèrement pénalisée.

« facile » a été bien compris par les candidats, même si sa forme pouvait prêter à confusion : il s'agissait d'un adjectif jouant le rôle d'un adverbe ; il modifiait un effet le verbe (« donnait »), et non un substantif. Cette forme apparaît dans certaines expressions figées (« ils travaillent dur », par exemple) et dans le registre oral ou informel comme c'était le cas ici. En revanche, le simple calque de cette forme ne fonctionnait pas et il fallait bien opérer une recatégorisation et rétablir un adverbe ou une locution adverbiale (*easily / at least*). Il convenait enfin de veiller à la portée de cet adverbe. S'il n'y avait qu'un verbe en français (« donnait »), l'étoffement nécessaire menait à une traduction à deux verbes en anglais : *thought he was / looked* et une erreur d'interprétation a mené certains candidats à faire porter l'adverbe sur *thought* (*easily thought*), mais c'était bien sur l'apparence *was / looked* qu'il était « facile » de se tromper (*he was at least / easily*).

Propositions de traduction

Even lying down / stretched out, he looked / appeared / seemed tall.

Everyone / Everybody thought he was / looked at least / easily / he easily looked twenty-two or twenty-three (years old).

Segment 10 - Le cousin jouait d'ailleurs de cette présomption pour aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver. Des bars, des boîtes, des filles.

Les réécritures, réagencements intempestifs et étoffements ont été nombreux sur l'intégralité de ce segment.

Le cousin jouait d'ailleurs de cette présomption

Les candidats ont parfois mal interprété la préposition à associer au verbe « jouait [...] de » : s'il était tout à fait possible de conserver *played*, la préposition *with* était en revanche source de confusion, car elle suggérait l'idée que le cousin envisageait cette présomption, ce qui était un faux-sens. La

préposition *on* évitait cette confusion, mais il était également possible d'avoir recours à d'autres verbes : *used / took advantage of*, en restant fidèle au texte. Insister sur l'aspect itératif du verbe était envisageable, et le recours à l'auxiliaire *would* était donc possible dans ce cas précis.

La locution conjonctive « d'ailleurs » est un simple connecteur de discours, marquant une interruption de la pensée pour introduire une nouvelle nuance mais sans aller jusqu'à une énumération (*besides* a été légèrement pénalisé) et le jury a donc retenu *incidentally*, qui traduisait parfaitement cette forme. *Even* était également recevable. « Présomption » a mené à de nombreuses interprétations, imprécisions lexicales et faux-sens (*fact / impression / thought / misconception*) alors que *presumption* ou *asumption* étaient tout à fait recevables.

Pour aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver. Des bars, des boîtes, des filles.

Trop de candidats n'ont pas identifié, ou ne sont pas parvenus à traduire le zeugme central du segment. L'auteur associe deux éléments (bars/boîtes + filles) au verbe « se trouver », mais qui actualisent chacun un sens différent de ce verbe. Même si elle apparaît un peu forcée en français, la collocation « se trouver [dans] des filles » génère incontestablement une allusion sexuelle humoristique qu'il convenait de rendre en anglais. La plupart des candidats ont sous-traduit cette allusion en optant pour *go to places [...] girls / have been in places [...] girls* plutôt que *get into / go into places [...] girls*. Par ailleurs, *penetrate places [...] girls* était trop explicite. D'autres candidats ont choisi de contourner cette difficulté en procédant à des étoffements non nécessaires (*meet girls / at girls' houses / girls' dens / girls' pants*).

La relative « où il n'aurait pas dû se trouver » pouvait se traduire simplement à l'aide d'une tournure elliptique mais c'est sur cette partie du segment que les interprétations et donc les réécritures ont été les plus nombreuses : *he was not allowed / supposed to be in / he shouldn't be found in*.

Enfin, les trois noms communs juxtaposés à l'aide d'une simple virgule « Des bars, des boîtes, des filles. » reflétaient manifestement un choix de l'auteur et ne nécessitaient pas l'ajout d'un coordonnant *and girls* en anglais, et encore moins l'introduction de la préposition *with girls* qui servait dans ce cas à définir les bars et les boîtes et menaient nécessairement à un contresens.

Propositions de traduction

His cousin, incidentally, used / would use / took advantage of / would take advantage of / played on / would play on this assumption / presumption.

Incidentally, his cousin [...].

His cousin even used this assumption [...] to get / go into / enter places he shouldn't (have). Bars, (night)clubs, girls.

Segment 11 - *Anthony tira une clope du paquet glissé dans son short et demanda son avis au cousin, si des fois lui aussi ne trouvait pas qu'on s'emmerdait comme pas permis.*

Anthony tira une clope du paquet glissé dans son short

Dans ce passage il fallait choisir entre anglais britannique et américain et être cohérent avec ses choix précédents. Ainsi, les candidats ayant opté pour *soccer shorts* (segment 5) et *9th grade* (segment 7) ne pouvaient pas choisir *fag* pour traduire *clope*, au risque de commettre un grave faux-sens.

Nous avons ici affaire à du registre familier. Toute réécriture visant à embellir une tournure que l'on trouverait relâchée étant contraire à l'esprit du texte, *took a cigarette* n'est pas approprié. De la même manière, le relatif *that* ou le relatif zéro convenait davantage que le trop formel *which*. D'autre part, beaucoup de candidats ont procédé à un étoffement non-contraint pour la traduction de *glissé* (*the pack he'd slipped/tucked in his shorts*). Attention également à la détermination et aux verbes (irréguliers) choisis. *Son short* a parfois été traduit par *his short* (rappelons que *shorts* est un indénombrable pluriel) et la forme agrammaticale **slided* a été lue dans quelques copies.

et demanda son avis au cousin, si des fois lui aussi ne trouvait pas qu'on s'emmerdait comme pas permis.

Une fois encore, le jury a retenu le recours au déterminant possessif *his*, pénalisant l'emploi de l'article défini *the* avec *cousin*. La référence à ce dernier se fait au moyen du défini car le narrateur omniscient prend le lecteur à témoin. Cependant, il n'est pas impossible qu'il s'agisse ici d'un régionalisme (« le + prénom » est très courant dans l'Est de la France) et le possessif est donc préférable en anglais.

La formulation choisie pour traduire *s'emmerder comme pas permis* devait être cohérente avec ce qui précédait. En effet, il était impossible d'opter pour *bloody boring* (GB) si *smoke* (US) était utilisé dans la première partie du segment. D'autre part, bien que le registre soit ici familier, il ne fallait pas que la traduction en devienne vulgaire et irrecevable (par ex. *bloody fucking bored* ou *bored as fuck*).

La locution adverbiale *des fois* a souvent été comprise comme étant synonyme de « parfois » alors qu'elle signifie ici « par hasard » (*by any chance* était envisageable mais le registre devenait trop formel). Un autre problème de compréhension a été relevé dans certaines copies, *comme pas permis* ayant parfois été traduit trop littéralement par *as not permitted / allowed* alors que cette expression est tout de même assez courante (*to be bored stiff / senseless / to death*, etc.). Les évitements sont lourdement sanctionnés mais, face à la difficulté, certains candidats ont tout de même choisi de ne pas traduire la locution adverbiale ou d'omettre la négation.

L'usage de l'imparfait dans le texte source a conduit certains candidats à recourir à l'aspect *be+-ing* (*they were getting bored to death*) alors que l'action n'est pas envisagée dans le cours de son déroulement. D'autre part, le pronom *on* n'exprime ici en aucun cas une généralité, à l'inverse de la dernière phrase du texte ou le narrateur omniscient prend le lecteur à témoin (*on pouvait suivre*). Toute construction à partir de *one* ou *you* était à proscrire (*?if one/you didn't also think that...*) car c'est ici le locuteur qui s'inclut dans l'état *be bored*. Le choix de *asked for his cousin's opinion* créait un problème de syntaxe car il était ensuite impossible d'enchaîner sur une interrogative indirecte (**asked for his cousin's opinion if he...*).

Il s'agit de rester fidèle au mélange entre discours indirect (repérable au verbe de parole, à l'interrogative indirecte et à la concordance des temps) et discours direct (emploi de *on* à valeur de première personne du pluriel, registre familier avec *des fois*, *s'emmerdait* et *comme pas permis*). Il ne

s'agit pas pour autant de discours indirect libre, qui aurait été plutôt : *Il ne trouvait pas lui aussi qu'ils s'emmerdaient comme pas permis ?* (structure d'interrogative directe et emploi de la troisième personne du pluriel). Ce passage constitue donc un cas de licence grammaticale particulièrement difficile à traduire. Plusieurs traductions étaient envisageables : la proposition *and asked his cousin if he too didn't happen to be bored stiff* retranscrit bien le fond mais aplanit quelque peu le style ; la proposition *and asked his cousin if he didn't also think that, honestly, they were bored stiff* permet d'avoir une interrogative indirecte avec une insertion du discours direct par le biais de l'adverbe de phrase *honestly* ; enfin, la proposition *and asked his cousin if he didn't also reckon (that) they were bored stiff* permet, grâce à l'emploi du verbe *reckon*, qui est légèrement familier et apparaît prototypiquement dans le discours direct, d'intégrer un élément du discours direct dans la construction de l'interrogative indirecte.

Propositions de traduction

Anthony drew / pulled / took a cig(gie) / ciggy / fag (GB) / snout (GB) / smoke (US) out of / from the pack that was / Ø tucked / slipped in(to) his shorts

and asked his cousin if he too didn't happen to be bored stiff.

and asked his cousin if he didn't also think that, honestly, they were bored stiff.

and asked his cousin if he didn't also reckon (that) they were bored stiff / to death / out of their minds / senseless / as hell.

Segment 12 - Le cousin ne broncha pas.

Ce segment ne présentait pas de difficultés majeures. Le jury a pénalisé l'emploi de l'article défini *the* avec *cousin* et, les formes réduites appartenant à la langue parlée courante, *didn't* s'imposait. La traduction de *broncher* a, elle, donné lieu à beaucoup de réécritures (*didn't bother answering, kept silent/quiet*) et de faux-sens (*move an inch, budge, flinch, lift a finger, take the bait, wince*).

Propositions de traduction

His cousin didn't stir / move / bat an eyelid / say a word / say anything / answer.

Proposition de traduction du texte

Standing on the shore, Anthony stared straight ahead of him.

With the sun directly overhead, the waters of the lake looked as dense as oil. Every now and then the velvety surface creased with the passing of a carp or pike. The boy sniffed. The air was thick with that same smell of mud, of sun-beaten earth. July had scattered freckles across his already broad back. He wore nothing except old soccer (US) / football (Brit) shorts and a pair of fake Ray-Bans. It was hot as hell but that didn't explain everything.

Anthony had just turned fourteen. As an afternoon snack, he'd go through a whole baguette with Vache qui Rit cheese. At night, he'd sometimes write songs with his headphones on. His parents sucked. When school started up again, he would be in 9th grade (US) / year 10 (Brit).

His cousin, meanwhile, couldn't care less. Stretched out on his towel, the nice one bought at the market in Calvi, the year they went to summer camp, he was half dozing. Even lying down, he looked tall. Everyone thought he was at least twenty-two or twenty-three. His cousin, incidentally, would take advantage of this assumption to get into places he shouldn't have. Bars, clubs, girls.

Anthony pulled a smoke (US) / fag (Brit) from the pack tucked in his shorts and asked his cousin if he didn't also reckon that they were bored stiff.

His cousin didn't stir. Beneath his skin, you could trace the precise outlines of his muscles.

*Rapport présenté par Luc Geiller
avec la commission Thème,
Angélique Andretto-Métrat, Sébastien Petit
Mathilde Pinson, Laurence Reed,
et la contribution du jury*

2.2.2. Version

Introduction

L'œuvre et l'extrait

Le texte proposé cette année pour l'épreuve de version était un extrait de Swing Time, roman de Zadie Smith publié en 2016. Il est tiré du premier chapitre intitulé « *Early Days* », qui relate les débuts, dans les années quatre-vingt, d'une amitié tumultueuse entre la narratrice, dont le nom ne sera jamais indiqué dans le roman, et Tracey, alors âgées de sept ans. Unies par leur passion commune de la danse, elles sont toutes deux issues d'un métissage britannique et caribéen – la mère de la narratrice et le père de Tracey sont d'origine antillaise – et vivent dans le quartier populaire et multiculturel de Willesden, au nord-ouest de Londres, quartier cher à Zadie Smith et toile de fond de plusieurs de ses romans. La narratrice se remémore la fascination qu'exerçait sur elle le style clinquant de Tracey et de sa mère, et revient sur les différences culturelles et éducatives qui distinguaient leurs deux familles. Si les conditions matérielles dans lesquelles les deux enfants grandissent sont proches, les valeurs incarnées par leurs mères sont radicalement opposées. Le texte à traduire est largement consacré à la volonté de la mère de la narratrice de s'élever intellectuellement et socialement, et aux moyens subtils qu'elle emploie pour y parvenir. Si l'on peut s'attendre à ce que les candidats connaissent l'auteure, dont la popularité n'a cessé de croître internationalement depuis son premier roman White Teeth, les enjeux du texte à traduire pouvaient être facilement perçus sans lecture préalable du roman ou de l'œuvre de Zadie Smith.

Texte à traduire

The family look, though not to my mother's taste, I found captivating: logos, tin bangles and hoops, diamanté everything, expensive trainers of the kind my mother refused to recognize as a reality in the world – 'Those aren't shoes'. Despite appearances, though, there was not much to choose between

our two families. We were both from the estates, neither of us received benefits. (A matter of pride for my mother, an outrage to Tracey's: she had tried several times – and failed –to 'get on the disability'.) In my mother's view it was these superficial similarities that lent so much weight to questions of taste. She dressed for a future not yet with us but which she expected to arrive. That's what her plain white linen trousers were for, her blue-and-white-striped 'Breton' T-shirt, her frayed espadrilles, her severe and beautiful African head – everything so plain, so understated, completely out of step with the spirit of the time, and with the place. One day we would 'get out of here', she would complete her studies, become truly radical chic, perhaps even spoken of in the same breath as Angela Davis and Gloria Steinem... Straw-soled shoes were all a part of this bold vision, they pointed subtly at the higher concepts. I was an accessory only in the sense that in my very plainness I signified admirable maternal restraint, it being considered bad taste – in the circles to which my mother aspired – to dress your daughter like a little whore.

Repérages

Il était important que les candidats repèrent, dans ce récit à la première personne, l'alternance entre les souvenirs d'enfance relatés tels que la narratrice se les remémore, et l'analyse teintée d'ironie à laquelle elle se livre, avec le recul de l'âge adulte. Il en résulte un style qui peut paraître simple et descriptif, parfois presque familier, au premier abord, mais qui se révèle souvent recherché, tant par certaines tournures que par le choix du lexique.

Le choix du registre de langue était donc crucial dans la traduction de ce texte, dans lequel plusieurs voix se superposent. Le point de vue de la mère de la narratrice est incorporé au récit (*In my mother's view* au segment 5), dans lequel se succèdent et parfois s'entremêlent le discours direct (*'Those aren't shoes'*, au segment 1) et une forme de discours indirect libre (*she had tried several times – and failed –to 'get on the disability'*, au segment 4, *we would 'get out of here', she would complete her studies*, au segment 9).

Le recours à un langage argotique, voire vulgaire, pour traduire par exemple *get out of here* ne serait pas approprié au personnage de la mère de la narratrice, animée par la volonté de changer de milieu social. A l'inverse, traduire *get on the disability* dans une langue administrative, voire châtiée, montrerait que le candidat n'a pas perçu la différence entre la mère de Tracey et celle de la narratrice.

Le texte contenait de nombreux idiomes assez communs en langue anglaise, tels que « *there was not much to choose between our two families* » « *we were from the estates* », « *benefits* », « *plain* », etc. ; autant d'indicateurs qui ont permis au jury d'évaluer le degré d'authenticité de l'anglais maîtrisé par les candidats. L'abondance du lexique concernant l'habillement et les accessoires a également fourni des éléments d'appréciation du niveau de familiarité des candidats avec une langue contemporaine, fréquemment rencontrée dans la littérature, les films et les séries, mais aussi dans la vie quotidienne.

Conseils

Comme chaque année, il convient de rappeler la nécessité d'une réflexion scrupuleuse tout au long de l'exercice sur les registres de langue appropriés, la valeur des temps et aspects, et sur les choix de thématization opérés par l'auteur. Ce dernier point est particulièrement important car, à chaque session, le jury relève de trop nombreuses re-thématisations dans les copies, ainsi que des réagencements abusifs, voire des réécritures partielles ou totales de certains segments, conduisant à l'application de lourdes pénalités. Le jury est également contraint d'attirer l'attention des candidats sur des repérages élémentaires relatifs à la détermination des noms et la portée des adjectifs dans la langue source ; de même, il convient d'être vigilant sur le respect des règles grammaticales et orthographiques de base en français. Toute la difficulté de l'exercice, mais aussi son intérêt, réside dans l'équilibre à trouver entre la fidélité au texte et les contraintes de la langue-cible.

Il est en effet essentiel de prendre en compte les attendus de la traduction dans le cadre de cette épreuve de concours : à l'inverse de la traduction d'édition et littéraire qui s'autorise davantage de licence, cet exercice vise à évaluer la capacité des candidats à respecter tous les choix et effets opérés par l'auteur. On ne saurait donc trop recommander aux candidats d'être le plus fidèle possible au sens des termes employés, et de ne pas recourir à la paraphrase, stratégie d'évitement pénalisée par le jury. Il convient également de s'interroger sur la pertinence de tout étoffement ou changement de focalisation envisagé.

Le jury n'attend nullement des candidats une connaissance exhaustive d'un vocabulaire technique ou spécialisé, et la réussite de l'épreuve ne repose pas sur la seule traduction précise d'un élément isolé. Cependant, l'exposition régulière à une langue anglaise contemporaine, au moyen de supports variés, est primordiale afin de ne pas être mis en difficulté par des mots qui relèvent d'une utilisation courante. En effet, des termes comme *bangles and hoops*, ou *soles*, *tin*, *straw*, mais aussi *benefits* ont donné lieu à de nombreuses approximations et des contresens, alors qu'ils apparaissent fréquemment dans des articles de presse ou textes littéraires actuels, et même dans un usage quotidien de la langue.

Enfin, le maintien de références culturelles propres à l'aire géographique et l'époque évoquées dans le texte à traduire doit être également un point de vigilance pour les candidats : ainsi, la traduction de *the estates* par « les HLM », si elle reflétait une bonne compréhension du terme, était une référence, datée, à un type de logement social français. De même, l'acronyme « la COTOREP », trouvé dans quelques copies pour traduire *the disability*, outre son inexactitude ici, renvoie à une terminologie administrative française qui n'est pas pertinente dans ce contexte.

Afin de permettre aux lecteurs de ce rapport de se représenter concrètement les écueils mentionnés ci-avant, nous en proposons quelques illustrations :

- segment 1: *logos, tin bangles and hoops, diamanté everything, expensive trainers of the kind my mother refused to recognize as a reality in the world– 'Those aren't shoes'.*
 - « Elles portaient des logos, ... » → re-thématisation par le candidat avec l'ajout inutile d'un sujet et d'un verbe
 - « de coûteuses baskets » → erreur de registre due à la place de l'adjectif.

- segment 4: (*A matter of pride for my mother, an outrage to Tracey's: she had tried several times – and failed – to 'get on the disability'.*)
 - « C'était un sujet de fierté pour ma mère mais un scandale pour Tracey. Elle avait d'ailleurs essayé à plusieurs reprises, et sans succès d'obtenir le statut d'handicapé » → outre l'erreur grave que constitue le non-repérage du génitif et le contresens sur *get on the disability*, le candidat procède à des ajouts (« mais »), à un réagencement syntaxique inutile (deux propositions au lieu d'une), et change la ponctuation (omission des parenthèses et remplacement des deux points par un seul).
 - « ...de percevoir l'allocation pour adulte handicapé » → erreur de registre avec le recours à un vocabulaire formel et technique.

- segment 7: *That's what her plain white linen trousers were for, her blue-and-white-striped 'Breton' T-shirt, her frayed espadrilles, her severe and beautiful African head*
 - « C'était pour cet avenir qu'elle portait... » → le candidat se livre à une réécriture poussée du segment et à une re-thématisation.

- segment 9: *One day we would 'get out of here'*

Cette partie de segment, si elle ne posait aucun problème lexical, a entraîné de nombreuses erreurs de registre. Les candidats ont souvent négligé le caractère oral de cette citation au style indirect libre, ou l'ont, au contraire rendue dans un registre trop argotique.

 - « Un jour nous partirions d'ici » → l'emploi du pronom personnel « nous » et du verbe partir au conditionnel entraîne une déperdition du caractère familier et oral de l'expression *get out*.
 - « Un jour on se tirerait d'ici » → le candidat a choisi un registre trop argotique pour le personnage de la mère de la narratrice.
 - « Un jour nous ficherions le camp d'ici » → si la formulation n'est pas fautive syntaxiquement, le candidat a associé de manière maladroite une expression très familière à une forme verbale qui relève d'une langue plus soutenue.

- segment 11: *"I was an accessory only in the sense that in my very plainness I signified admirable maternal restraint,"*

Ni le lexique, ni la syntaxe ne posaient de problème majeur dans cette partie de segment. De trop nombreux candidats ont cependant procédé sans aucune nécessité à différents réagencements.

 - « ...l'admirable retenue dont ma mère faisait preuve » → réécriture
 - « ...l'admirable retenue prodiguée par ma mère » → l'ajout inutile a, de plus, conduit le candidat à une collocation erronée (« retenue » + « prodiguée »)

Commentaire détaillé

Segment 1

[The family look, though not to my mother's taste, I found captivating:] voir rapport en ECT

logos, tin bangles and hoops, diamanté everything, expensive trainers of the kind my mother refused to recognize as a reality in the world – 'Those aren't shoes'.

Le style fascinant de la famille est décrit dans ce segment au moyen d'une énumération. Hormis la nécessité de connaître un lexique courant, déjà évoquée précédemment dans ce rapport, il s'agissait ici pour le candidat de respecter l'effet d'accumulation et d'excès produit par une succession de noms ou de groupes nominaux juxtaposés, dont le dernier, *expensive trainers*, est complété par une proposition. La citation au discours direct qui clôt le segment indique le caractère vivace de ces souvenirs. La détermination était cruciale : si l'absence de déterminant en français était tout à fait recevable d'un point de vue sémantique et grammatical - « logos, bracelets et anneaux de pacotille, strass partout » -, elle posait des problèmes syntaxiques liés à la traduction du syntagme prépositionnel complexe introduit par *of the kind* et de la relative qu'il contient. Aussi le recours à l'article indéfini « des » ou « du » s'imposait-il.

diamanté everything,

La traduction de cette expression imagée, et notamment de *everything* présentait une difficulté que certains candidats ont cru résoudre par un étoffement inutile et une surtraduction telle que « du strass comme s'il en pleuvait » ou « de la tête aux pieds ». Une erreur souvent constatée a été la traduction de *everything* par « le tout » ou « tout » (« en strass »). Une modulation paraissait ici la solution la plus recevable, l'expression « du strass partout » produisant en français une image équivalente, par le sens et le registre.

expensive trainers

Cette partie du segment, par sa simplicité même, semble avoir déconcerté certains candidats qui ont choisi un registre trop soutenu en employant l'adjectif « onéreux ». Cela amène le jury à mettre les candidats en garde contre la tentation « d'embellir » tout ou partie d'un texte : ici, la simplicité du vocabulaire est directement liée à l'ancrage dans le quotidien des souvenirs de la narratrice, et il convenait de la respecter.

of the kind my mother refused to recognize as a reality in the world.

La narratrice introduit ici un commentaire empreint d'humour sur l'anticonformisme maternel, qui annonce la description qu'elle en fera dans les lignes suivantes. Le complément de nom *in the world*, en renforçant le caractère déjà concret du mot *reality*, accentue encore le rejet exprimé par la mère au discours direct dans *Those aren't shoes*. Aussi était-il important de conserver le mot « monde » en français ; si le jury a choisi de ne pas pénaliser lourdement une formulation comme « l'existence réelle », choisie par certains candidats, il s'agissait cependant d'une traduction imprécise. Le respect

de la syntaxe était également un enjeu dans la langue cible, avec la construction « du genre dont », ou « de celles dont », (et non « du genre que... », erreur trouvée dans de nombreuses copies).

'Those aren't shoes'.

Si le calque « Ce ne sont pas des chaussures » était recevable, l'ajout de « voyons » ou « enfin » était une bonne solution pour rendre le caractère familier et oral de cette remarque. En revanche, « Ce n'est pas des chaussures, ça » relevait d'une langue trop relâchée. Là encore, il fallait se garder de la tentation de réécritures telles que « Ces choses ne sont pas des chaussures, » ou « Je n'appelle pas cela des chaussures ». Enfin, il était nécessaire de garder le caractère énumératif du segment dans lequel s'insérait la citation directe du propos de la mère : l'ajout, par exemple, de « disait-elle » introduisait une rupture dans le rythme et la technique narrative du passage.

Propositions de traduction

des logos, des bracelets / joncs

en toc / de pacotille / en étain

du strass/des strass/ des faux diamants partout

des baskets coûteuses/ chères

de celles / du genre dont ma mère refusait d'admettre l'appartenance au monde réel / de celles que ma mère refusait d'admettre comme une réalité du monde / de ce monde

– « Ce ne sont pas des chaussures, enfin/voyons. »

Segment 2 - Despite appearances, though, there was not much to choose between our two families.

La narratrice introduit ici les similitudes entre la famille de Tracey et la sienne, qu'elle explicitera dans le segment suivant. Les apparences, chargées de sens pour la mère de la narratrice, sont mises en avant par l'agencement syntaxique, qu'il convenait donc de maintenir dans la langue cible.

there was not much to choose

La nécessité de connaître des idiomes courants se vérifie dans ce segment. L'ignorance de cette expression a conduit dans de nombreuses copies au contresens – « il n'y avait pas grand-chose en commun entre nos deux familles » -, ou au calque et au non-sens « il n'y avait pas beaucoup à choisir entre nos deux familles ». Plusieurs formulations étaient possibles, et ont été acceptées, pour traduire cette partie du segment.

Propositions de traduction

Malgré les / En dépit des apparences / Contrairement aux apparences, (*acceptable bien que plus marqué*)

pourtant, / néanmoins, toutefois, cependant,

il n'y avait pas beaucoup de différence[s] / il y avait peu de différence[s] / il n'y avait guère de différence[s] / il n'y avait pas [de] grande[s] différence[s] / il n'y avait que peu de différence[s] entre nos deux familles.

il n'y avait pas grand-chose qui différenciait nos deux familles.

Segment 3 - *We were both from the estates, neither of us received benefits.*

Ce segment explicite les similitudes dans la situation sociale et matérielle des deux familles. La méconnaissance de l'expression courante *the estates*, qui renvoie à un type d'habitat précis et à une réalité sociale contemporaine, était particulièrement préjudiciable. Elle a en effet conduit certains candidats à des interprétations qui confirmaient ou entraînaient un contresens sur le texte dans son ensemble : « nous étions propriétaires », « nous étions/venions des domaines /des résidences/des anciennes colonies/ du sérail/ de lieux de villégiature ». Le même écueil a été constaté avec la traduction de *benefits* par « bénéfices », « avantages » ou « faveurs ». En ce qui concerne l'agencement syntaxique, le jury a accepté tant le maintien de la juxtaposition des deux propositions, que leur coordination avec « et » dans la langue cible.

We were both from the estates,

Le passage de *our two families* dans le segment précédent à *we* a conduit certains candidats à opérer un changement de focalisation – « elles venaient... » qui ne se justifiait nullement. En effet, la permanence de la deuxième personne du pluriel dans le pronom personnel sujet au segment 2, et l'adjectif possessif au segment 3, indique que la narratrice ne se dissocie pas des deux familles, ni de son amie Tracey.

neither of us received benefits.

Le changement de focalisation évoqué ci-dessus était à proscrire également dans cette partie du segment. En termes de registre, le verbe *received* équivaut au verbe « percevoir » en français, bien que « bénéficier de » soit également acceptable. A l'inverse, le verbe « toucher » ne convenait pas ici. Il était en effet essentiel de repérer qu'il s'agissait du vocabulaire de la narratrice et non de la mère de Tracey, qui utilise *get on* et non *receive*, au segment 4. Ce repérage aurait permis à certains candidats d'éviter une autre erreur de registre telle que l'omission de « ne » (« *aucune percevait »).

Propositions de traduction

Nous venions toutes [les] deux des cités

et ne percevions ni l'une ni l'autre d'allocation[s] / d'aides sociales.

et aucune de nous deux ne percevait d'allocation[s]/ ne bénéficiait d'aides sociales

, aucune de nous deux ne percevait d'allocation[s] (*juxtaposition, maintien de la virgule*)

Segment 4 – (*A matter of pride for my mother, an outrage to Tracey's: she had tried several times – and failed – to 'get on the disability'.*)

Ce segment apporte un élément important pour la compréhension des personnages et des valeurs dans lesquelles la narratrice a été élevée. Il évoque une différence notable entre les deux mères dans leur rapport à la société, et le repérage du génitif était donc essentiel. L'auteure a choisi des syntagmes non verbaux qui rappellent l'énumération du segment 1, et l'usage de parenthèses, tout en concourant à la concision du style, permet aussi de mettre en évidence un apport d'information. Il

convient ici de rappeler aux candidats l'importance de la ponctuation : l'omission des parenthèses, comme le réagencement syntaxique induit par l'ajout de deux points au segment 3 étaient autant d'écueils à éviter. Il va sans dire qu'un étoffement comme « C'était une source de fierté... » était inutile.

she had tried several times – and failed –

Ce sous-segment posait le problème du calque syntaxique - « essayé de... échoué à » - qui, non recevable en français, a entraîné des pénalités. La confusion entre les quantifieurs, dont la connaissance est pourtant élémentaire, était manifeste chez de nombreux candidats : il est regrettable que *several* ait été souvent traduit par « beaucoup », « de multiples », voire « plein de », qui constituait en outre une erreur de registre.

to 'get on the disability'

Outre les erreurs de registre déjà évoquées plus haut dans la partie « Conseils », l'expression *get on* a donné lieu à de lourds contresens tels que « surmonter le handicap » ou « s'accommoder du handicap », qui reflétaient une très mauvaise compréhension du texte dans son intégralité.

Propositions de traduction

[Une] source / [Un] sujet / [Un] motif

de fierté pour ma mère,

d'indignation

[une] source / [un] motif d'indignation/ [un] scandale pour celle de Tracey

: elle avait essayé / tenté

, qui avait essayé / tenté

plusieurs fois / à plusieurs reprises

—sans succès / en vain / sans y parvenir—

de « toucher l'invalidité »

de « toucher la pension d'invalidité » / « toucher l'allocation handicapé »)

Segment 5 - In my mother's view it was exactly these superficial similarities that lent so much weight to questions of taste.

C'est avec ce segment que la narratrice commence son analyse fine de la vision maternelle : pour changer de milieu, il était d'abord nécessaire de s'en démarquer par son goût et son style. Le traitement de ce segment dans de nombreuses copies illustre la tendance déjà évoquée des candidats à la re-thématisation et au réagencement inutile. Beaucoup ont en effet occulté la proposition clivée, et la mise en relief opérée avec *It was* + C.O.D pour faire de « ces ressemblances » le sujet. On déplore en revanche, parmi ceux qui avaient à juste titre respecté cet agencement, la fréquence d'une faute d'accord grave : « C'était » au lieu de « C'étaient ».

that lent so much weight

Si beaucoup de candidats ont choisi de manière pertinente de conserver le mot « poids », ils n'ont pas toujours su l'associer avec le verbe qui convenait pour traduire *lent* et le calque, « prêtaient » s'avérait, ici encore, malheureux. Par ailleurs, chez certains, une tendance à la surtraduction a conduit au faux-sens : « ...qui pesaient de tout leur poids... » / « ...si lourdement », voire « qui faisaient peser autant de poids (sur la question du goût) »

questions of taste

Simple, d'un point de vue sémantique comme syntaxique, cette partie du segment a souvent été surtraduite (« les questions de bon goût », « les goûts et les couleurs », « la notion de goûts et de couleurs »).

Propositions de traduction

Du point de vue de ma mère, / De l'avis de ma mère, /Aux yeux de ma mère,
c'étaient précisément ces / ce sont précisément ces (*attention, si le présent est possible ici dans la proposition clivée, il ne peut pas être suivi de « qui donnent » au présent*)

ressemblances / similarités / similitudes

superficielles

qui donnaient/ qui conféraient

autant / tant de poids

aux questions de goût. (NB *absence d'accent circonflexe possible selon les rectifications orthographiques de 1990*)

Segment 6 - She dressed for a future not yet with us but which she expected to arrive.

Ce segment explicite le précédent en précisant la dimension stratégique du choix vestimentaire opéré par la mère de la narratrice. La difficulté majeure était d'ordre syntaxique, avec la nécessité de trouver pour *not yet with us* une traduction qui permettait de respecter l'agencement de la langue source : en l'occurrence un étoffement de la préposition *for*. Dans de trop nombreuses copies, cette difficulté a été évacuée par une réécriture pure et simple du segment, par exemple : « Elle s'habillait comme pour un futur qui allait prochainement arriver, elle en était persuadée ». N'étaient pertinents, ni le calque « un avenir/un futur pas encore avec nous », ni des réécritures telles que « ...pas encore d'actualité », ou encore « ...pas encore présent », qui conduisait au pléonasme. Étaient également à éviter certains étoffements et réagencements menant au contresens, comme « elle s'habillait en pensant à un futur sans nous », « qu'elle ne passerait pas encore avec nous », « dont nous étions exclus pour le moment », « à l'image d'un futur... ». Dans le sous-segment *but which she expected to arrive*, si les maladresses et réécritures ont été très fréquentes, la réelle difficulté était d'ordre lexical, avec un choix à opérer entre plusieurs verbes évoquant l'attente et l'espoir : attendre, espérer, s'attendre à, escompter. Cette hésitation, qui relevait d'un repérage pertinent des différentes interprétations possibles de *expected* a malheureusement parfois conduit à des traductions lourdes, voire incorrectes syntaxiquement ; par exemple, « mais qu'elle s'attendait de voir arriver ».

Propositions de traduction

Elle s'habillait
en prévision / en vue
d'un avenir, d'un futur
qui n'était pas encore là
[qui n'était] pas encore advenu
non encore advenu
mais dont elle attendait / escomptait la venue.

Segment 7 - *That's what her plain white linen trousers were for her blue-and-white-striped 'Breton' T-shirt, her frayed espadrilles, her severe and beautiful African head*

Ce segment explicite la phrase précédente et apporte des informations précises sur les vêtements que la mère de la narratrice avait coutume de porter afin de se démarquer du milieu dans lequel elle évoluait. Le début, *That's what...were for*, soulève la question de l'agencement de la phrase. Le jury a accepté plusieurs traductions, mais s'est vu obligé de pénaliser le recours à l'étoffement inutile (C'était dans ce but..., C'était pour cela qu'elle portait...) ou les changements syntaxiques ayant pour effet d'alourdir la phrase (« C'est pourquoi son pantalon... étaient là » ou encore « C'était le pourquoi de »).

Outre cette difficulté syntaxique, le segment posait de nombreuses problématiques lexicales. L'adjectif *plain*, tout d'abord, permet de mettre l'accent sur l'aspect simple, sobre, du pantalon porté par la mère de la narratrice. Il doit donc être placé après le substantif afin de ne pas modifier le sens du groupe nominal, « son pantalon simple » ayant une signification bien différente de « son simple pantalon ». L'adjectif *white*, quant à lui, porte sur *linen*. La traduction attendue était donc la suivante : « son pantalon simple en/de lin blanc », et non « son pantalon simple et blanc en lin ».

Le sous-segment *her blue-and-white-striped 'Breton' T-shirt* a posé davantage de difficultés aux candidats. Le recours à une traduction courte (« sa marinière "bretonne" ») était tout à fait suffisant, le nom « marinière » englobant à la fois le groupe adjectival *blue-and-white-striped* et le substantif *t-shirt*. Le calque sur la traduction anglaise était en revanche peu idiomatique dans la langue cible (« son t-shirt 'breton' à rayures bleues et blanches »). La question de l'orthographe grammaticale doit par ailleurs ici être abordée : l'adjectif '*Breton*', avec une majuscule en anglais, appelait l'utilisation d'une minuscule en français. Il est regrettable que de nombreux candidats n'aient pas tenu compte de cette règle, qu'il leur incombe pourtant de transmettre à leurs élèves. Par ailleurs, l'omission de « bretonne » a été, elle, lourdement sanctionnée : l'adjectif - placé entre guillemets - était essentiel puisque faisant référence au terme précis qu'utilisait la mère de la narratrice pour décrire ce vêtement. Des problèmes de registre ou de méconnaissance lexicale ont été notés pour la traduction de l'adjectif *frayed* (« effilochées »). Le jury a ainsi pénalisé des sous-traductions telles que « usées », « râpées », « élimées », « vieillies », ou des contre-sens comme « sophistiquées », « tressées », « unies », « en raphia », « à franges ».

Enfin, le dernier sous-segment, *her severe and beautiful African head*, a posé des difficultés d'ordre syntaxique et lexical. La portée des adjectifs n'a pas toujours été clairement perçue, certains

candidats associant *severe* à *head*, et *beautiful* à *African*, et inversement (« sa sévère tête de belle Africaine » ou « sa belle tête de sévère Africaine »), alors que lesdits adjectifs portaient tous deux sur le groupe nominal *African head*. Le calque « tête africaine », auquel de nombreux candidats ont eu recours, n'était quant à lui pas idiomatique dans la langue cible et a donc été sanctionné ; il relevait là encore d'une volonté de la part des candidats d'embellir le texte. Ainsi le mot *head* devait être traduit tout simplement par « tête », le recours à l'étoffement ou à la surtraduction (« port de tête », « coiffe », « coiffure », « visage ») n'étant pas pertinent ici.

Propositions de traduction

C'était la raison d'être de/Telle était la raison d'être de/C'est à cela que servaient/ Telle était la fonction de

son pantalon sobre / simple [,] en / de lin blanc,

[de] sa marinière « bretonne » [à rayures bleues et blanches],

[de] ses espadrilles effilochées,

[de] sa tête d'Africaine belle et sévère / austère

Segment 8 - – everything so plain, so understated, completely out of step with the spirit of the time, and with the place.

Ce segment complète le précédent : il est à lire comme une synthèse, la narratrice souhaitant mettre l'accent sur le style épuré, sobre et discret de sa mère. Les candidats ont souvent eu recours à l'étoffement (« le tout était si simple ») ou au calque syntaxique (« tout si simple ») pour traduire le début de ce segment. Si l'étoffement n'a été que légèrement sanctionné par le jury (car syntaxiquement correct bien qu'inutile), le calque, peu idiomatique, l'a en revanche été bien plus.

L'adjectif *plain*, qui fait écho au segment précédent, ne fait plus référence à un vêtement unique mais à un style. Les termes « basique » ou « passe-partout » ne convenaient donc pas ici. Plusieurs contresens ont été notés dans la traduction de l'adjectif *understated* (« minimisé », « sous-évalué », « sous-coté »). La narratrice soulignait une fois encore la discrétion du style de sa mère, sans le dénigrer, afin de le distinguer de celui des autres habitants de son quartier. Cette différence est également mise en lumière dans la tournure *out of step*. C'est ici le décalage du style de sa mère avec le lieu où elle réside et l'époque dans laquelle elle vit qui est mis en exergue. Les candidats qui ont eu recours à l'idée de contraste, de désaccord ou de contradiction (« complètement à l'encontre de », « complètement en désaccord avec » ou encore « à contre-courant avec ») ont donc été pénalisés.

Enfin, de nombreux candidats ont eu une stratégie d'évitement en ignorant la ponctuation ainsi que la répétition de la préposition *with*. Ils ont lié *time* et *place* par la conjonction de coordination « et » : « ... avec l'esprit de l'époque et du lieu ». Ce réagencement conduisait à une modification du sens – *of the time* étant seul complément du nom de *the spirit* dans la langue source – et occultait la mise en relief de *and with the place* en fin de phrase.

Propositions de traduction

Ponctuation : tiret, ou point-virgule, ou deux points.

le tout si / tellement simple, [si / tellement]

sobre / discret / dépouillé,

en total / complet décalage avec /en total / complet déphasage avec

l'esprit de l'époque /l'air du temps

et l'endroit. / et (avec) le lieu.

Segment 9 - *One day we would 'get out of here', she would complete her studies, become truly radical chic, perhaps even spoken of in the same breath as Angela Davis and Gloria Steinem...*

Dans ce segment au discours indirect libre, ce sont les propos de la mère que l'on entend, rapportés par la narratrice. Dans un style saccadé, où se succèdent les procès, il s'agit de faire percevoir au lecteur l'ambition qui animait la mère, avide d'accéder à un autre rang social et intellectuel. Cette voix maternelle trouve même une transcription directe dans le premier procès, '*get out of here*', encadré de guillemets, qu'il convenait bien entendu de maintenir, en veillant à respecter le registre. Les difficultés étaient à la fois d'ordre temporel (respect du conditionnel), syntaxique (notamment dans le traitement du dernier procès, qui comporte un passif) et lexical. Sur ce dernier point, le groupe adjectival *radical chic*, qui renvoie à une désignation sociologique américaine difficilement transposable en français, et l'expression *in the same breath*, souvent un peu galvaudée en anglais, nécessitaient assurément un effort de réflexion.

One day we would 'get out of here',

Comme indiqué en préambule de ce rapport de Version, il fallait éviter dans ce segment les écarts de registre (entre le trop familier et le trop formel). L'oralité de l'expression justifiait l'emploi du pronom personnel « ont » utilisé familièrement pour « nous ». Sur le plan sémantique, on privilégiera la traduction de *get out* par « sortir » (car il s'agit de s'extraire d'un milieu, d'un environnement), mais le jury a accepté également « s'en aller ». Le conditionnel s'imposait (« on sortirait d'ici »), mais on pouvait envisager d'utiliser le verbe « aller » à l'imparfait comme l'ont proposé certains candidats (« Un jour, on allait sortir de là »). En tout état de cause, il ne fallait pas faire d'erreur sur le sens (certains candidats ont traduit par « on s'en sortirait », faussant ainsi gravement le sens) et maintenir les guillemets, en veillant à opter pour des doubles chevrons ou guillemets français.

she would complete her studies,

Le verbe anglais *to complete* est un faux-ami partiel. Il a à la fois le sens de « compléter » et « d'achever, terminer », seule acception possible ici, bien entendu.

become truly radical chic,

La principale difficulté résidait dans la traduction du syntagme *radical chic*, composé de deux adjectifs antinomiques. *Radical*, au sens politique du terme, dénote la quête d'un changement social et politique profond ; il est souvent associé à l'extrême gauche et aux idées révolutionnaires. L'association de *radical* et de *chic* forme une expression consacrée, apparue en 1970 sous la plume

du journaliste américain Tom Wolfe, pour désigner, non sans une certaine forme d'ironie, ces personnalités célèbres ou issues de la haute société épousant les causes de la gauche radicale (critique de la guerre du Vietnam, luttes féministes, raciales, etc.) tout en bénéficiant de leur confort « chic ». Si en français l'expression « gauche caviar » vient aisément à l'esprit, elle reflète néanmoins une réalité française incompatible avec le contexte culturel décrit ici. Enfin, l'appellation « bobo », abréviation de « bourgeois-bohème », est plus récente d'usage et caractérise surtout les personnes de la classe moyenne ou de la bourgeoisie, aux revenus confortables, avec une sensibilité de gauche. Afin de ne pas verser dans l'approximation culturelle, voire l'anachronisme, l'unique solution réellement recevable était de préserver l'expression *radical chic*, en l'accordant au féminin (« radicale chic »), en l'assortissant éventuellement de guillemets pour indiquer son origine étrangère, et en procédant enfin à un léger étoffement au moyen du substantif « militante » (« une militante radicale chic »). L'adverbe *truly* modifiant le syntagme *radical chic*, il était possible de le traduire tel quel (« elle deviendrait vraiment / véritablement une militante radicale chic ») ou de le recatégoriser en adjectif (« une vraie / véritable militante radicale chic »).

perhaps even spoken of in the same breath as Angela Davis and Gloria Steinem...

Nous sommes ici en présence d'un passif elliptique, qui accentue la concision du style. Cette tournure a dérouté certains candidats, qui ont parfois commis de graves contresens. En rétablissant la forme complète du verbe, on obtient : *perhaps [she would] even [be] spoken of in the same breath as Angela Davis and Gloria Steinem*. Le recours au pronom indéfini « on » et à une tournure active s'imposait ici en français (« peut-être même qu'on parlerait d'elle / parlerait-on d'elle... »). L'expression *in the same breath* s'utilise généralement de deux manières en anglais ; pour exprimer deux idées soit opposées (*He praised my work and in the same breath said I would have to leave*, pour reprendre un exemple du dictionnaire Oxford), soit concomitantes ou simultanées, auquel cas l'expression veut dire « dans le même temps, dans la même foulée ». Le calque « dans le même souffle » n'était pas recevable. Le syntagme *in the same breath as* veut donc dire « en même temps que ». Il s'agit d'opérer une sorte de comparaison simultanée avec les grandes figures du féminisme et de la lutte pour l'égalité que furent les militantes américaines Angela Davis et Gloria Steinem. Il suffisait d'opter pour une structure comparative en français : « peut-être même qu'on parlerait / parlerait-on d'elle comme [on parlait] d'Angela Davis et Gloria Steinem / comme on évoquait Angela Davis et Gloria Steinem ». L'expression « au même titre que », proposée par certains candidats, était intéressante, mais présentait l'inconvénient d'une répétition de « même », utilisé comme adverbe et adjectif (« Peut-être même / au même titre »). Il était en tout état de cause nécessaire, dans la traduction de l'ensemble de ce segment, de privilégier des formulations compatibles avec la concision de l'original.

Propositions de traduction

Un jour « on sortirait d'ici », / Un jour « on s'en irait d'ici »,
elle terminerait / elle achèverait / elle finirait
ses études,
deviendrait une vraie / véritable militante radicale chic, / militante « radicale chic »
deviendrait vraiment / véritablement une militante radicale chic,

peut-être même parlerait-on d'elle/ peut-être même que l'on parlerait d'elle
comme [on parlait] d'Angela Davis et Gloria Steinem...
comme on évoquait Angela Davis et Gloria Steinem...

Segment 10 - *Straw-soled shoes were all a part of this bold vision, they pointed subtly at the higher concepts.*

Dans cette dernière description vestimentaire, qui clôt celle initiée au segment 7, l'ironie mordante de la narratrice à l'égard de sa mère est à nouveau palpable. Le décalage est marqué entre, d'une part, l'allusion aux « chaussures à semelles de corde » et, d'autre part, cette vision « audacieuse » qu'elles sont censées incarner, ainsi que les « concepts supérieurs » auxquels elles font référence. La traduction se devait de refléter ce décalage dans le choix des termes. Par ailleurs, certains candidats ont omis de traduire *all*, sujet à deux interprétations possibles. Enfin, la question de la détermination se posait pour la traduction de l'article zéro devant *straw-soled shoes* et de l'article défini *the* associé à *higher concepts*.

Straw-soled shoes were all a part of this bold vision,

Accessoire vestimentaire qui complète en quelque sorte ici la panoplie de la parfaite intellectuelle de gauche, le terme *straw-soled shoes* se traduit en français par « chaussures à semelles de corde / paille ». Il était nécessaire de traduire précisément ce syntagme nominal et de se garder de recourir au terme « espadrilles », déjà utilisé au segment 7, afin d'être fidèle au choix de l'auteure. Sur le plan de la détermination, le jury a jugé que l'article zéro pouvait s'entendre à la fois comme une référence notionnelle (auquel cas l'article défini pluriel « les » convenait en français) ou comme un cas d'extraction multiple de la classe, permettant alors l'emploi du déterminant indéfini pluriel « des » (des chaussures à semelles de corde parmi d'autres de cette même classe). Par ailleurs, *all* peut être vu comme un adjectif postmodifiant le pronom personnel sujet *they* (auquel cas il se traduit ici par « toutes ») ou comme un adverbe modifiant *be*, avec pour sens « entièrement, pleinement ». Dans ce dernier cas, les traductions possibles étaient « faisaient partie intégrante » ou « faisaient pleinement partie ». Enfin, pour ce qui est de la traduction du syntagme nominal *this bold vision*, si le démonstratif *this* ne posait aucun problème, l'adjectif épithète *bold* et la substantif *vision* ont donné lieu à un certain nombre d'approximations ou d'imprécisions, certains candidats craignant sans doute qu'on leur reproche le calque en traduisant *vision* simplement par « vision ». Cette crainte a donné lieu à de nombreuses propositions que le jury n'a pas jugées valables : point de vue, perspective, tableau, plan, idée, image, objectif, etc. Rien n'interdisait le calque ici, car il s'agit précisément de cette « vision » de l'avenir décrite dans le segment qui précède (*One day we would 'get out of here', she would complete her studies, become truly radical, perhaps even spoken of in the same breath as Angela Davis or Gloria Steinem*), dont « l'audace » est soulignée par la narratrice. De fait, « audacieuse » était le seul adjectif recevable ici, en dépit des nombreuses autres suggestions proposées par les candidats (brave, grande, grandiose, folle, naïve, etc.).

they pointed subtly at the higher concepts

Les difficultés de cette partie du segment étaient essentiellement lexicales et concernaient la traduction du verbe *point (at)* au prétérit et du groupe nominal *higher concepts*. On pouvait également s'interroger sur la valeur de l'article défini *the*.

Le calque était irrecevable pour ce qui est de la traduction de *pointed at*, le verbe « pointer (vers) » ne pouvant s'appliquer à un sujet inanimé (les chaussures). Pour cette même raison, les verbes « viser », « tendre (vers) », « montrer (la direction vers) » constituaient de graves contresens, et le verbe « poindre » une évidente aberration. Des candidats plus inspirés ont fait des choix intéressants, comme « indiquer », « désigner », « rappeler », « évoquer », que le jury a toutefois considérés comme étant légèrement inexacts, préférant « renvoyer (à) » ou « faire référence à ». Pour ce qui est de *higher concepts*, le jury a été surpris de constater une fois de plus une tendance assez nette à éviter le calque pour *concepts*, privilégiant des termes comme « idées », « conceptions », « notions », « pensées », voire « aspirations », qui s'éloignait davantage encore du sens. Il s'agit bien de « concepts » – à savoir des élaborations intellectuelles servant à construire des théories – que la narratrice qualifie ironiquement de « supérieurs » (et non « plus élevés »). Il s'agit pour sa mère d'accéder à une forme de « pensée supérieure » qui participe de cette « vision audacieuse » (= *the higher concepts included in this bold vision*). Ce fléchage contextuel anaphorique permettait d'ailleurs de traduire l'article défini *the* par le démonstratif pluriel « ces » en français (« ces concepts supérieurs »).

Propositions de traduction

Les / Des chaussures à semelles de corde / de paille

faisaient partie intégrante / faisaient pleinement partie

Les chaussures à semelles de corde faisaient toutes partie / participaient toutes (*seul* « les » possibles avec « toutes »)

de cette vision audacieuse,

elles renvoyaient de manière subtile / elles faisaient subtilement référence / elles faisaient référence de manière subtile

aux concepts supérieurs. / à ces concepts supérieurs.

Segment 11 - I was an accessory only in the sense that in my very plainness I signified admirable maternal restraint,

La narratrice continue d'égrener les signes délibérément choisis par sa mère ; au même titre que la paire d'espadrilles, le lin et la marinière, l'apparence de sa progéniture doit exprimer la vision maternelle, respecter les codes du contexte social dans lequel elle souhaite évoluer, et s'inscrire dans le rejet des choix vestimentaires de familles comme celle de Tracey. Certaines des erreurs constatées trahissaient une lecture trop rapide du texte-source, qui a donné lieu à des propositions telles que « je n'étais qu'un accessoire / j'étais accessoire », autant de contresens que la syntaxe interdisait et qui auraient dû être empêchés par la compréhension du rôle essentiel que jouent paradoxalement les accessoires dans le texte, tous les composants du costume devenant signifiants pour la mère.

La nature et la portée de *only* ont parfois été mal interprétées, pour devenir « je n'étais qu'un

accessoire », alors que sa place dans la phrase ne prêtait pas à confusion ; la portée de l'adjectif *admirable* a donné lieu à des erreurs semblables : « j'incarnais admirablement ». En fin de texte, l'attention parfois se relâche, et il est important de garder ces questions de portée à l'esprit pendant l'étape de relecture pour éviter de commettre des erreurs sur du vocabulaire qui ne pose pourtant pas de difficulté.

L'emploi de *very* comme adjectif intensifieur a souvent été mal compris ; dans un usage qui rappelle son étymologie (*very* < vrai) il souligne ici le rôle du trait *plainness*, la relation d'identité entre cette caractéristique et la lecture qui en est faite, le paradoxe que l'on peut trouver à ce qu'une absence de signes marqués soit éloquente.

Mais de manière générale, c'est, comme souvent, une tendance à la réécriture ou l'étoffement non justifié qui a fait perdre des points aux candidats qui ont par exemple proposé « Moi, j'étais un accessoire / Je faisais partie des accessoires / Ma sobriété même représentait ».

Propositions de traduction

J'étais un accessoire

seulement

dans le sens / dans la mesure où,

par ma sobriété / simplicité même,

je représentais, j'incarnais

l'admirable retenue maternelle ;/ une admirable retenue maternelle ;(détermination : les deux interprétations sont acceptées)

Segment 12 - *it being considered bad taste – in the circles to which my mother aspired – to dress your daughter like a little whore.*

De style soutenu mais d'emploi assez fréquent à l'écrit, le nominatif absolu de la tournure *it being considered bad taste* a posé problème à plusieurs candidats, dont certains sont allés jusqu'à retourner la relation de causalité, proposant par exemple « c'était donc considéré de mauvais goût de... ».

La narratrice ironise à plusieurs niveaux dans ce segment : avec cette structure, elle met en relief le cheminement mental de sa mère tel qu'elle le reconstitue et crée un décrochage marqué avec la brutalité et le niveau de langue du *little whore* asséné en fin de phrase, un effet d'autant plus net qu'il est renforcé par la place du circonstant qui les sépare.

Sans qu'il soit aisé de rendre le tranchant de la tournure, il fallait viser une certaine concision, et respecter les niveaux de langue sous peine de perdre cette ironie. Quelques propositions ont édulcoré le mot *whore*, qui devenait « péripatéticienne » ou « prostituée ». Ce réflexe, somme toute compréhensible dans le contexte d'une épreuve de concours, ne permettait pas de conserver le mordant de l'original.

Le calque « votre fille » créait une rupture syntaxique, qui s'est parfois doublée d'un problème de registre lorsque des traductions avaient recours au tutoiement. Rejeter le choix de « ta fille » ne contredit qu'en apparence celui de « pute » ou « traînée » pour traduire *whore* ; il s'agit pour les candidats de s'efforcer de rendre le plus précisément possible les voix auxquelles fait écho celle de la narratrice.

Propositions de traduction

car / puisque

il était considéré de mauvais goût / car on considérait qu'il était de mauvais goût,
dans les milieux

que ma mère aspirait à fréquenter (*étouffement nécessaire*)
d'habiller sa fille

comme une petite traînée (NB *absence d'accent circonflexe possible selon les rectifications orthographiques de 1990*) / comme une petite pute.

Traduction proposée par le jury

... des logos, des bracelets et des créoles en toc, du strass partout, des baskets chères, de celles dont ma mère refusait d'admettre l'appartenance au monde réel – « Ce ne sont pas des chaussures, enfin. » Malgré les apparences, pourtant, il n'y avait pas beaucoup de différences entre nos deux familles. Nous venions toutes les deux des cités, et ne percevions ni l'une ni l'autre d'allocation. (Une source de fierté pour ma mère, d'indignation pour celle de Tracey, qui avait essayé plusieurs fois – sans succès –, de « toucher l'invalidité »). Du point de vue de ma mère, c'étaient précisément ces ressemblances superficielles qui conféraient tant de poids aux questions de goût. Elle s'habillait pour un avenir qui n'était pas encore là, mais dont elle escomptait la venue. C'était la raison d'être de son pantalon sobre en lin blanc, de sa marinière « bretonne », de ses espadrilles effilochées, de sa tête d'Africaine belle et sévère - le tout si simple, si dépouillé, en total décalage avec l'esprit de l'époque, et avec le lieu. Un jour « on sortirait d'ici », elle terminerait ses études, deviendrait une vraie militante radicale chic, peut-être même que l'on parlerait d'elle comme d'Angela Davis et Gloria Steinem... Les chaussures à semelles de corde faisaient partie intégrante de cette vision audacieuse, elles renvoyaient de manière subtile aux concepts supérieurs. J'étais un accessoire seulement dans le sens où, par ma sobriété même, j'incarnais l'admirable retenue maternelle ; car il était considéré de mauvais goût, dans les milieux que ma mère aspirait à fréquenter, d'habiller sa fille comme une petite traînée.

Exemples de versions, globalement assez réussies malgré des erreurs, produites par des candidats le jour de l'épreuve :

Exemple 1

...des griffes de marques, des bracelets en fer blanc et des anneaux, des strass sur tout et n'importe quoi, des baskets hors de prix – cette sorte de baskets que ma mère refusait de reconnaître comme une réalité de ce monde – « Je n'appelle pas ça des chaussures » -. En dépit des apparences, il n'y avait pourtant pas tant de différences entre nos deux familles. Nos deux familles étaient de la cité, ni l'une ni l'autre ne recevait d'allocations. (Ce qui était une source de fierté pour ma mère, d'indignation pour celle de Tracey ; elle avait essayé de nombreuses fois -en vain- de faire reconnaître ses droits à l'allocation handicapé.) Selon ma mère, c'étaient exactement ces similarités apparentes qui donnaient tant de poids aux questions de goût. Elle s'habillait en vue d'un futur qui n'était pas encore là, mais qu'elle espérait bien voir arriver. Cela expliquait son sobre pantalon en lin blanc, sa marinière

bretonne à rayures bleues et blanches, ses espadrilles à la semelle effilochée, sa coiffure africaine belle et austère – tout si sobre, si contenu, en décalage complet avec l'esprit du temps, et avec le lieu. Un jour, on allait « partir d'ici », elle finirait ses études, deviendrait radicalement et authentiquement chic, et peut-être même que son nom serait associé à ceux de Angela Davis et Gloria Steinem. Les chaussures à semelles de paille faisaient partie intégrante de cette perspective audacieuse, elles faisaient référence de façon subtiles aux concepts plus abstraits. J'étais accessoire à tout cela, seulement dans la mesure où, de par la sobriété de mon apparence, je renvoyais à l'admirable retenue maternelle, puisqu'il était considéré de mauvais goût, - dans les cercles que ma mère aspirait à atteindre- d'habiller sa fille comme une petite catin.

Exemple 2

...des noms de marques, des bracelets métalliques et des anneaux, des strass et des paillettes en tout genre, des chaussures de sport hors de prix du genre dont ma mère refusait d'admettre qu'elles étaient une réalité de ce monde : « Ce ne sont pas des chaussures ». En dépit des apparences, cela dit, il n'y avait pas grand-chose pour différencier nos deux familles. Chacune de nous vivait dans les logements sociaux, aucune d'entre nous ne recevait d'aides sociales. (Une question de fierté pour ma mère, une honte pour celle de Tracey : elle avait essayé, et échoué à plusieurs reprises, de « toucher la pension d'invalidité ». Du point de vue de ma mère, c'étaient précisément ces points communs superficiels qui donnaient autant de poids aux questions de goût. Elle s'habillait pour un futur qui n'était pas encore avec nous mais qu'elle s'attendait à voir arriver. C'est ce qui expliquait son pantalon en lin blanc uni, son haut « breton » rayé bleu et blanc, ses espadrilles lacées, sa tête africaine belle et stricte : le tout tellement sobre, tellement peu mis en valeur, complètement en décalage avec l'esprit de l'époque, et du lieu. Un jour « on sortirait de là », elle finirait ses études, deviendrait vraiment radicalement élégante, on parlerait peut-être même d'elle comme on parle d'Angela Davis et Gloria Steinem...Les chaussures à semelles tressées faisaient partie de cette idée audacieuse, elles pointaient avec subtilité en direction de concepts plus élevés. J'étais un accessoire seulement dans le sens où, avec ma sobriété même, je représentais une retenue maternelle admirable, étant considéré comme étant de mauvais goût (dans les sphères auxquelles ma mère aspirait) d'habiller sa fille comme une petite traînée.

*Rapport présenté par Michèle Andreani,
avec les membres de la commission Version,
Élise Delagrée, Juliette Pochat,
Jérôme Quintana,
et la contribution du jury.*

2.2.3. Explication de choix de traduction

Le format de l'épreuve et les attendus méthodologiques n'ayant pas été modifiés, les candidats sont invités à consulter les rapports précédents (tout particulièrement celui de la session 2015) avant de se consacrer à la lecture de celui-ci. Le présent rapport traite particulièrement du sujet proposé lors de cette session 2021.

Le jury a eu le plaisir de constater cette année que la quasi-totalité des candidats avaient composé pour cette sous-épreuve. Dans la grande majorité des cas, au moins une ébauche d'analyse était proposée.

Remarques générales

Avant de développer, pour chacun des deux segments à examiner, une réflexion relative aux éléments d'identification, de contextualisation et de problématisation qu'il était possible de dégager ainsi que des éléments d'analyse détaillée, il est utile de récapituler brièvement les attendus de la sous-épreuve d'Explication de Choix de Traduction.

Le jury souhaite attirer l'attention de chacun sur le format temporel très contraint de cette sous-épreuve (les candidats disposent en effet de seulement cinq heures pour réaliser trois exercices : thème, version et ECT). Aussi encourage-t-il chacun à acquérir une méthodologie bien rôdée et des connaissances solides pour élaborer sa réflexion dans le temps imparti. Le jury estime souhaitable que chaque candidat consacre environ une heure et demie à l'explication de choix de traduction. Bien que le choix de traiter cet exercice avant ou après la traduction appartienne à chaque candidat, il est indéniable que le fait de réfléchir au préalable à la traduction de l'intégralité du passage permet de mieux appréhender les enjeux soulevés par le texte ainsi que le contexte dans lequel apparaissent les segments à analyser.

Les choix de traduction doivent figurer à la fin de chaque sous-partie de la sous-épreuve d'ECT, mais aussi dans le corps de la traduction du texte de version et de thème. Il importe alors de veiller à ce que les traductions fournies en conclusion du traitement de l'ECT correspondent en tous points à ceux qui apparaissent dans la traduction du passage. Toute divergence observée à ce niveau donne en effet lieu à une pénalité.

Certains candidats se sont fourvoyés en optant pour une analyse psychologisante ou exclusivement diégétique des extraits à traduire afin de justifier leur traitement des segments proposés. Il convient de garder à l'esprit que l'ECT n'est pas une épreuve d'analyse littéraire. Cette sous-épreuve se fonde sur une analyse linguistique des segments, préalable à tout choix raisonné en matière de procédés de traduction.

Les considérations de type impressionniste sont à proscrire, dans la mesure où elles ne font que révéler, dans la plupart des cas, l'absence des connaissances théoriques nécessaires à un traitement méthodique des segments. Il importe donc de s'abstenir de commentaires relatifs à l'« élégance » ou à la « lourdeur » de tel ou tel tour dans la langue cible, à l'« apparence » des variantes retenues ou à la manière dont elles « sonnent ».

De nombreux candidats se contentent de fournir une description plus ou moins élaborée de leurs traductions. C'est là méconnaître la finalité de l'exercice. Ce qui est attendu avant tout est une série de questionnements portés sur les enjeux mis en lumière par la traduction des segments proposés.

Avant de proposer une analyse méthodique des problématiques soulevées par la traduction des segments et des choix envisagés pour en rendre le sens en contexte, il conviendra donc d'identifier avec précision les enjeux lexicaux, grammaticaux, syntaxiques ou stylistiques qui sous-tendent les segments et de les énoncer préalablement à toute réflexion élaborée quant à la manière dont les énoncés gagneront à être traduits.

Bien qu'une description liminaire des segments ne soit pas attendue ici, (comme cela est le cas pour l'Épreuve sur Programme de la phase d'admission), le jury s'attend cependant à ce que la nature et la fonction des éléments constitutifs des constituants des segments soient correctement identifiées au cours de la démonstration. Les candidats à l'agrégation d'anglais doivent par exemple être capables de distinguer un adjectif d'un adverbe, un adverbe d'une préposition, une subordonnée nominale d'une subordonnée relative ou circonstancielle.

Les stratégies d'évitement, telles que « la traduction du mot "dessin" » (pour « la traduction du nom / du substantif " dessin" ») ou « le groupe de mots commençant par "though" » (au lieu de « la (proposition) subordonnée (adverbiale) introduite par la conjonction de subordination / le subordonateur "though" ») trahissent fréquemment un manque de connaissances théoriques préjudiciable à tout professeur agrégé et sont sanctionnées en conséquence.

Il importe enfin que les candidats connaissent et sachent nommer avec précision les procédés de traduction auxquels ils envisagent d'avoir recours. Il convient notamment de connaître précisément la nature d'une *transposition*, d'un *étoffement* ou d'une *modulation* et de ne pas appliquer ces termes sans discrimination à tout phénomène impliquant un éloignement du texte cible par rapport au texte source.

Ces connaissances préalables doivent, tout d'abord, permettre de produire une identification correcte des segments à étudier, qu'il s'agisse de grammaire, de syntaxe, de lexicologie ou de stylistique. Ces connaissances et cet étiquetage constituent un prérequis minimal, mais il ne s'agit pas d'une fin en soi. Une appropriation de la méthodologie de l'exercice doit permettre aux candidats de les mettre au service d'une réflexion spécifique, développée à partir des enjeux distinctifs révélés par les segments.

S'il fallait récapituler de manière synthétique les attentes du jury et les principaux écueils à éviter, le jury pourrait proposer la liste suivante :

Sont attendues des candidats :

- une **juste identification** des éléments analysés et leur description au moyen d'une terminologie grammaticale exacte, même si celle-ci est élémentaire ;
- une **problématisation** élaborée à partir des enjeux spécifiques soulevés par les segments à analyser ;
- une copie **rédigée proprement**, et ce dans **un français correct** ;
- une argumentation **claire**.

Sont sanctionnés, plus ou moins sévèrement :

- les copies qui se contentent de **décrire** leur traduction ;
- les copies qui consistent **exclusivement** en une **identification** ou une **analyse grammaticale** ;
- les analyses qui **évitent** systématiquement **l'identification** de la nature et de la fonction des éléments mentionnés ou qui recourent à des formulations pseudo-scientifiques ;
- les copies qui récitent ou se contentent de **plaquer** un cours, surtout si elles comportent de longs développements peu pertinents et des exemples sans rapport avec le texte de départ ;
- les analyses qui **contredisent le choix de traduction** retenu ;
- les traitements **non rédigés** (par exemples, ceux qui font appel à un style télégraphique ou à des présentations tabulaires) ;
- les copies qui envisagent plusieurs solutions **sans les commenter** ou les évaluer.

Nous concluons ces remarques générales en rappelant qu'il n'existe pas, en matière d'explication de choix de traduction, de solution unique. Tout questionnement approprié, toute démonstration bien menée ont été valorisés, même s'ils aboutissaient à des conclusions différentes de celles qui sont présentées dans ce rapport. Comme souligné plus haut, le jury est conscient que les candidats ne disposent que de relativement peu de temps pour traiter l'ensemble de l'épreuve, et il n'attendait pas que ces derniers traitent l'intégralité des questionnements soulevés dans cette proposition de corrigé. Toute copie dans laquelle figurait une démarche analytique et démonstrative pertinente et argumentée, fondée sur des connaissances solides en linguistique et en traductologie, était susceptible d'obtenir la note maximale, même si un nombre limité de points étaient traités, à condition que les enjeux centraux du segment aient été identifiés.

Sous sa peau, on pouvait suivre le dessin précis des muscles (ll. 22-23)

Éléments d'identification et de contextualisation

Ce segment s'apparentait à un énoncé (une « phrase »), dont il n'était pas aisé de déterminer s'il (elle) était simple ou complexe, le verbe *pouvoir* étant considéré en français comme un semi-auxiliaire de modalité¹⁰. Il n'était pas attendu des candidats qu'ils résolvent cette question difficile.

La séquence apparaît au terme d'un passage en partie descriptif dans lequel deux jeunes protagonistes, qui s'avèrent être cousins, sont sommairement présentés au lecteur alors qu'ils se prélassent au bord de l'eau. Elle intervient dans une narration polyphonique où le registre familier, parfois assimilable à du discours indirect libre ou du discours rapporté, alterne avec l'emploi d'une langue plus soutenue, particulièrement au début du passage.

Questionnements

Ce segment soulevait des questionnements multiples, notamment d'ordre syntaxique, grammatical et sémantique.

1. **Sur le plan syntaxique**, il convenait de s'interroger sur la **place du circonstant**, à savoir le syntagme prépositionnel adverbial « sous sa peau ».
2. La **traduction du pronom indéfini « on »** appelait quant à elle une réflexion de nature **grammaticale**, ainsi que la traduction de la préposition et de l'article défini renfermés par la contraction *des* permettant de construire une référence spécifique avec le nom substantif *muscles*. On se situait ici dans le domaine de la détermination nominale.
3. La traduction du verbe *pouvoir* à l'imparfait suivi d'un verbe de perception et celle de la préposition *sous* relevaient de la **sémantique grammaticale**, alors que
4. la traduction du nom substantif *dessin*, celle de l'adjectif *précis* et celle du verbe *suivre* situaient quant à elles l'analyse sur le plan de la **sémantique lexicale**.

¹⁰ Contrairement aux périphrases de type *Il va pleuvoir*, formées avec le verbe *aller*, l'énoncé *On pouvait suivre le dessin précis des muscles* permet certaines reprises allégées (par exemple, *On le pouvait*, même si l'anaphore verbale *On pouvait le faire* paraît à certains égards plus naturelle). Il est en revanche impossible de reprendre *Il va pleuvoir* par **Il le va* ou **Il va le faire*. Ce test milite pour une analyse de *suivre le dessin précis des muscles* en tant que proposition complétive imbriquée dans un énoncé complexe. Certaines pronominalisations n'en demeurent pas moins impossibles (*On pouvait suivre le dessin des muscles => *Pouvait-on cela ?*) alors qu'elles ne posent aucune difficulté avec des énoncés comportant des verbes lexicaux prototypiques suivis de leur objet (*J'aime regarder le dessin de ses muscles / Je préfère regarder mon cousin nager => Aimez-vous ceci ? / Préférez-vous cela ?*). Ces tests mettent en lumière la difficulté posée par l'identification du type d'énoncé auquel on avait affaire.

Éléments d'analyse

1) Place du circonstant adverbial *Sous sa peau* :

Un tel circonstant sera préférablement postposé en anglais, alors que le placement à l'initiale s'avère plus fréquent en français (Guillemin-Flescher, 125, 223-336)¹¹. Il ne s'agit toutefois pas là d'une contrainte absolue, comme l'attestent diverses occurrences attestées d'adverbiaux similaires observés en position initiale, suivis ou non de virgules¹². Du reste, le fait de conserver cette position initiale permet de conserver le choix du topique – c'est-à-dire ce dont on parle –, en l'occurrence, le cousin.

2) Traduction du pronom indéfini *on* :

Une construction à la voix active avec **le pronom *you*** à valeur générique constitue sans doute ici la meilleure solution dans la mesure où elle apparaît éminemment compatible avec le registre souvent familier de la narration (cf. *Il faisait une chaleur à crever* ; *Au goûter, il s'enfilait toute une baguette* ; *Ses parents étaient des cons* ; *Anthony tira une clope...*). On construit alors une référence qui prend en compte le lecteur/coénonciateur.

Cette solution est particulièrement appropriée ici dans la mesure où, dans cette narration polyphonique, une focalisation interne opérée sur Anthony alterne avec certaines manifestations du narrateur omniscient, qui paraît occasionnellement prendre le lecteur à témoin (considérons la référence au cousin d'Anthony, construite à plusieurs reprises au moyen du SN « **le cousin** » [ll. 13, 16, 20, 22]). Avec l'emploi du pronom *you*, le point de vue d'Anthony et celui du narrateur omniscient se superposent.

Dans un registre plus neutre, on pourrait également envisager une **passivation**. Le degré d'indétermination est alors, certes, maximal¹³, et l'on perdrait alors cette prise en compte explicite du lecteur. Cette solution ne peut cependant être écartée pour autant, dans la mesure où il s'agit d'un usage prototypique du passif en traduction¹⁴. En outre, la détermination du nom *cousin* par l'article défini peut aussi être conçue comme un régionalisme (les événements relatés dans le roman se déroulent en Lorraine), dans quel cas on aurait davantage affaire à une focalisation interne qu'à une manifestation du narrateur omniscient.

Sur le plan purement référentiel, une construction à la voix active avec le **pronom *one*** pourrait paraître appropriée dans la mesure où l'énonciateur, narrateur omniscient, s'inclurait alors

¹¹ D'aucuns évoquent dans ce cas une **antéposition** alors que d'autres réservent ce terme aux cas où l'ordre canonique des constituants n'est pas respecté. Nous nous bornerons à mentionner un « placement à l'initiale » pour éviter toute ambiguïté.

¹² Par exemple : *Beneath his skin, you could see blood vessels going in all directions.* (Grady Sedgwick, *Street People*, 2020) ; *Under his skin, one could see the Gu worms squirming about* (Hui FeiDeZhu, *Control The World*, 2019) ; *Beneath his skin you could feel the free blood serum* (*State of New York Supreme Court Appellate Division, Third Judicial Department*).

¹³ Chuquet & Paillard, 68-69.

¹⁴ Vinay & Darbelnet, 135 ; Chuquet & Paillard, 68.

éventuellement dans sa référence¹⁵. En l'occurrence, elle semble toutefois plus difficilement acceptable à cause du décalage de registre qu'elle introduirait. Par ailleurs, l'emploi de *one* sous-entendrait que l'énonciateur a à l'esprit une personne particulière qu'il ne nomme pas¹⁶, ce qui ne semble pas être le cas ici.

En aucun cas on ne pourrait opter pour **people** ou **they**, qui exprimeraient respectivement l'exclusion – implicite ou explicite – de l'énonciateur et du coénonciateur, et signaleraient la présence physique d'observateurs sur les lieux de la scène. **We** est également impossible : il relayerait le propos d'un énonciateur/narrateur homodiégétique associé à de tierces personnes.

3) Sémantique grammaticale :

- Traduction de la préposition *sous* :

Dans le texte de départ, cette préposition « [i]ndique qu'un élément en enveloppe, en recouvre un autre, totalement ou partiellement » (TLFi). On se situe dans le cas où « le premier élément désigne qqn, une partie du corps ou un objet concret ; le complément prépositionnel désign[ant] un objet concret ou une matière, plus rarement qqn. (Avec idée de contact et de recouvrement.) » (ibid.).

Les équivalents les plus probables en anglais sont :

- **beneath** : Something that is beneath another thing is under the other thing – *She could see the muscles of his shoulders beneath his T-shirt.* (Collins)
- **under** : If a person or thing is under something, they are at a lower level than that thing, and may be covered or hidden by it – *He was so thin and colorless, bluish veins could be traced under his skin.* C. W. Gortner, *The Romanov Empress*, 2018. (Collins)

- **Traduction du verbe *pouvoir* à l'imparfait.** Dans le texte source, la présence du verbe modal *pouvoir* à l'imparfait exprime un état. On évitera par conséquent la périphrase modale *be able to* au prétérit. Non seulement celle-ci signalerait l'occurrence d'un procès ponctuel dans le cadre d'une progression chronologique, mais elle exprimerait encore une capacité actualisée. Or, ce qui importe ici est la possibilité de suivre le dessin des muscles, et non le fait que les muscles aient effectivement été perçus sous la peau.

On emploiera le modal *can* au prétérit => **could be traced**. Il s'agit d'un emploi prototypique avant les verbes de perception lorsque celle-ci est involontaire. CAN permet en effet d'exprimer à la fois une possibilité matérielle (le fait que l'on puisse voir les muscles parce qu'ils sont perceptibles, saillants sous la peau) et une possibilité interne au sujet (c'est-à-dire le fait que le sujet ait la possibilité / la capacité de voir les muscles, étant doté de facultés de perception).

¹⁵ Chuquet & Paillard, 68-69.

¹⁶ Une frappante illustration de cette valeur de ONE est fournie par l'écriture idiosyncrasique de l'inoubliable narrateur de *The Remains of the Day*, de Kazuo Ishiguro.

- **Traduction de la contraction de la préposition *de* et de l'article *les*** dans *le dessin des muscles*. La solution la plus naturelle paraît consister en un recours au déterminant possessif *his*, ce type de modulation étant fréquent, voire contraint, lors du repérage de parties du corps envisagées en tant que propriétés par rapport à leur origine¹⁷.

Ici, toutefois, on ne peut exclure l'emploi de l'article défini *THE* si l'adverbial *under his skin* est placé immédiatement après *the contours of the muscles*. Il constitue alors une modification de ce dernier, et le sens produit s'approche de celui d'une relative (*the contours of the muscles that were under his skin*).

Une construction génitive (*His muscles' contours*) n'est pas envisageable ici dans la mesure où *his muscles* n'est pas le topique du passage et ne constitue pas un repère assez stabilisé pour justifier l'emploi de cette construction¹⁸.

4) Sémantique lexicale

- Traduction du verbe *suivre* :

Ici, le verbe *suivre* a le sens suivant : « Suivre de l'œil, des yeux, du regard » ... *Il décocha vers Antoine un coup d'œil en dessous, suivit d'un regard hésitant Daniel qui s'en allait.* (TLFi)

On pourra opter pour un **emploi figuré du verbe *trace***¹⁹ : « If you trace something such as a pattern or a shape, for example with your finger, you mark its outline on a surface. » I traced the course of the river on the map (Collins). (Cf. aussi la définition suivante : « to follow or study out in detail » [Merriam Webster]).

Bien que, dans son acception originelle, le verbe *follow* exprime le fait de suivre un mouvement (« watch someone or something as they or it move – *His eyes followed her up the street.* » [Chambers]), il paraît possible de l'utiliser dans une acception figurée, même si le « dessin » des muscles n'effectue à proprement parler aucun déplacement dans l'espace²⁰.

- Traduction du nom *dessin* :

Ce terme ne désigne pas ici une représentation graphique, mais le contour des muscles, perceptible sous la peau. Alors qu'en français, *dessin* peut désigner une « représentation artistique de l'apparence des objets », mais aussi, par analogie, des « figures naturelles, d'apparence ornementale, qui semblent dessinées sur certains corps » (TLFi), il est impossible d'en rendre le sens en anglais en employant le terme *drawing*. On dispose en revanche de *outline(s)* (« (a) a line that marks the outer limits of an object or figure » [*the jagged outline of the mountains*]; b) shape [*the sharpening outline of*

¹⁷ Cf. par exemple Chuquet & Paillard, 57.

¹⁸ Cf. par exemple les travaux de Ronald Flinham et d'Évelyne Chabert-Fioretti.

¹⁹ Cf. *His stomach muscles had turned weak with age, but his skin was smooth and shiny as that of a young man, and the contours of his muscles could be traced beneath his skin.* (Elisabeth Oxfeldt, *Journeys from Scandinavia: Travelogues of Africa*, 2010) ; *He was so thin and colorless, bluish veins could be traced under his skin—those weak veins that were his purgatory.* (C. W. Gortner, *The Romanov Empress*, 2018).

²⁰ Cf. *Brendan Nilan's eyes followed the pattern of the wallpaper* (Seumas O'Kelly, *Wet Clay*, 1923) ; *Triton's eyes followed the outline of my face as I whispered* (C. L. Sherman, *Ocean Depths: A Time*, 2017).

her face — Willa Cather] [Merriam Webster] ») ; *contour(s)* (« an outline especially of a curving or irregular figure »), *lines* (« a defining outline » [Merriam Webster]), voire de *pattern* (« an artistic, musical, literary, or mechanical design or form » [the geometrical pattern of the carpet] OR « a natural [...] configuration » [frost patterns] [Merriam Webster]).

- Traduction de l'adjectif *précis*

Cet adjectif désigne ce qui est « déterminé avec exactitude » (TLFi). On peut comprendre cette référence comme désignant « ce que l'[on] perçoit, qui apparaît de façon particulièrement nette. (En parlant d'éléments visuels) Synon. *net*. *Contour précis*. *Les traits précis, presque durs, contrastent avec le teint délicat* » (TLFi). Dans ce cas, on pourra en rendre le sens en utilisant l'adjectif **sharp** (« clear in outline or detail – a sharp image » [Merriam Webster]).

On peut aussi choisir de comprendre que ce « dessin » est précis dans la mesure où sa perception résulte d'un intérêt marqué, d'un examen minutieux. On choisira alors **exact** (« marked by thorough consideration or minute measurement of small factual details » [Merriam-Webster]). Cette solution permet en outre d'exprimer l'intérêt qu'Anthony porte au corps de son cousin, qu'il considère comme conforme à ce que l'on attend d'un corps bien fait (« *exact* stresses a very strict agreement with ... standard » [Merriam-Webster]). Cette interprétation est d'ailleurs partiellement confirmée par le commentaire formulé à la ligne 15 : « Même allongé il faisait grand »²¹.

Precise, bien que souvent utilisé dans des contextes abstraits, pourrait également convenir ici pour les raisons explicitées précédemment, son sens recoupant celui des deux adjectifs cités plus haut (« *precise* : exactly or sharply defined [...] / strictly conforming to a pattern [or] standard » [Merriam-Webster]).

Accurate, en revanche, ne semble pas approprié, car il traduirait l'idée d'une absence d'erreur(s) ou indiquerait qu'un effort a été réalisé pour obtenir le degré de précision requis (« correct and without any mistakes » [Cambridge dictionary] ; « *accurate* implies fidelity to fact or truth attained by exercise of care » [Merriam-Webster]).

On pourrait aussi penser à recourir à une transposition et à rendre le sens de l'adjectif *précis* par un adverbe précisant les propriétés d'un procès : *were clearly/distinctly delineated ; appeared clearly/distinctly*. Pour rétablir l'expression de la capacité, absente dans les deux exemples proposés ici, il serait en outre possible d'opter pour des adjectifs exprimant la possibilité physique : *The sharp contours of his muscles were clearly/distinctly visible/discernible under his skin*. On perdrait alors toutefois l'expression du mouvement, même métaphorique. La meilleure solution apparaît ici encore être la voix passive : *The contours of his muscles could be traced distinctly under his skin*²².

²¹ Elle l'est également par une précision apportée peu après (« Anthony aurait bien voulu être comme ça, fin, le buste compartimenté » (*Leurs enfants après eux*, p. 14). Il s'agit toutefois d'une précision à laquelle les candidats n'avaient pas accès.

²² Cf. *His brow was so delicate of hue that the blue veins running down his temples could be traced distinctly beneath the whiteness of the skin* (G. D. Brown, *The House with the Green Shutters*, 2008).

Bien sûr, le jury n'exigeait pas que toutes ces possibilités de traduction soient envisagées par les candidats. Il ne s'attendait pas non plus à trouver dans des analyses produites sans la possibilité de consulter quelque document que ce soit le degré de précision rendu possible par l'utilisation de dictionnaires. Il attendait en revanche des candidats qu'ils proposent des réflexions dynamiques pour traiter les enjeux qu'ils jugeaient les plus pertinents et puissent justifier de manière cohérente les choix de traduction qu'ils avaient opérés.

Traductions acceptées

Le jury a choisi d'accepter plusieurs traductions, si ces dernières étaient étayées par une analyse linguistique et traductologique convaincante.

You could trace / follow the sharp / exact / precise contour(s) / lines / outline(s)²³ of his muscles under his skin.

Beneath / Under his skin(,) you could trace... (Conservation de la position initiale du circonstant acceptée)

The sharp / exact / precise contour(s) / lines / outline(s) of his muscles could be traced under his skin.

The contour(s) / lines / outline(s) of his muscles could be traced / followed distinctly under his skin.

Étiquetage détaillé du segment

Le tableau suivant est fourni à titre de référence, dans la mesure où les étiquetages sont à employer au cours de l'analyse. Le jury rappelle cependant qu'il n'est ni attendu, ni souhaitable que les candidats se livrent à une description systématique préalablement à l'analyse et encore moins qu'ils fournissent un tableau, l'intégralité de leur développement devant être rédigé. Il importe en revanche qu'ils identifient précisément les éléments constitutifs du segment lorsqu'ils les mentionnent au cours de leur analyse.

²³ Le degré d'acceptabilité des collocations *adjectif + nom* était, certes, variable.

Étiquetage correct	Étiquetage erroné / accepté ou toléré
<p><i>Sous sa peau, on pouvait suivre le dessin précis des muscles</i></p> <p>Énoncé (/ phrase) simple (accepter aussi « complexe » – v. l'introduction à la réflexion proposée sur le segment)</p>	<p>groupe verbal ; groupe prépositionnel</p>
<p>Sous sa peau :</p> <p><u>Nature</u> : groupe / syntagme prépositionnel (adverbial) comportant la préposition tête <i>sous</i> et le GN/SN <i>sa peau</i>, dans lequel le nom substantif <i>peau</i> est déterminé par le déterminant possessif <i>sa</i>.</p> <p><u>Fonction</u> : circonstant / adjectif / complément circonstanciel de lieu / de localisation</p>	<p><u>proposition</u> subordonnée / circonstancielle de lieu</p> <p>argument locatif</p>
<p>on : pronom (personnel) indéfini (de la 3^e personne)</p>	<p>Toléré : pronom impersonnel²⁴ pronom (de genre) neutre</p>
<p>pouvait suivre le dessin précis des muscles :</p> <p>Analyse possible : Groupe verbal comprenant le (semi-)auxiliaire de modalité <i>pouvoir</i>, le verbe <i>suivre</i> à l'infinitif et son objet (COD) : <i>le dessin précis des muscles</i>.</p>	<p>suivre le dessin précis des muscles = proposition infinitive²⁵ complétive / à mode non fini / objet / COD du verbe <i>pouvoir</i> OU = groupe infinitif COD du verbe <i>pouvoir</i> Faux : énoncé / phrase secondaire</p>
<p>le dessin précis des muscles : GN/SN complexe / composé / tolérer « construction génitive » (nature) / objet du V <i>suivre</i> (fonction)</p> <p>- le dessin précis : GN. L'article défini détermine le nom (substantif) <i>dessin</i>, qualifié par l'adjectif qualificatif <i>précis</i></p> <p>- des muscles : GP/SP. le nom <i>muscles</i> est précédé de <i>des</i>, contraction de la préposition <i>de</i> et de l'article <i>les</i> qui détermine <i>muscles</i>.</p>	<p>Tolérer <i>des</i> = <u>article contracté</u></p> <p><i>des</i> = préposition ; <i>des</i> = article <i>partitif</i></p>

²⁴ « On » est parfois décrit comme un « pronom impersonnel » dans la mesure où il ne renvoie à personne en particulier. Cette terminologie n'est guère heureuse car elle paraît contredire le fait que « on » est bel et bien un pronom personnel, dans la mesure où il marque la troisième personne grammaticale. De même, sur le plan strictement sémantique, le terme « pronom impersonnel » n'est pas sans poser difficulté dans la mesure où le pronom indéfini « on », qui dérive du nominatif latin *homo* (l'homme), renvoie précisément à une personne, bien que l'identité de celle-ci ne soit pas définie.

²⁵ En français, on considère traditionnellement qu'une proposition infinitive doit avoir son sujet propre. Dans un énoncé comme *Je veux partir*, d'aucuns admettent toutefois que *partir* constitue une proposition infinitive, réduction d'une subordonnée complétive avec sujet et verbe conjugué (*Je veux que je parte*). Si l'on souhaite analyser le segment souligné comme un énoncé complexe, il paraît dès lors recevable de considérer *suivre le dessin précis des muscles* comme une proposition infinitive, même s'il semble alors difficile de proposer une manipulation visant à rétablir un verbe conjugué.

The family look, though not to my mother's taste, I found captivating (l. 1)

Éléments d'identification et de contextualisation

Il s'agit d'un **énoncé** dans lequel l'ordre canonique SVO n'est pas respecté. Le **COD** y est en effet **antéposé**. (L'ordre canonique serait *I found the family look captivating*.) On a ici un cas de **thématisation marquée**²⁶. La construction de l'énoncé est **transitive complexe**, c'est-à-dire que les deux éléments qui gravitent autour du verbe sont respectivement **COD** et **attribut de ce COD** : *I found the family look* (COD) *captivating* (attribut du COD [cf. *the family look was captivating*]).

Le segment ouvre un extrait dans lequel la narratrice autodiégétique évoque le style vestimentaire d'une amie et de sa famille pour le contraster avec celui de sa propre mère. L'écriture du passage fait régulièrement appel à l'ellipse, à l'asyndète et à la parataxe, et évoque souvent une forme d'oralité (cf. entre autres la contraction dans *That's what her plain white linen trousers were for*). Tout en restant

²⁶ Dans toute cette analyse, on définira le **thème** comme l'information considérée comme ancienne. Cette notion, d'ordre sémantique et pragmatique, est envisagée par opposition à celle de **rhème**, terme qui désigne l'information considérée comme nouvelle. On entendra donc par « thématization » le **choix du thème**, c'est-à-dire le **choix de l'information considérée comme ancienne**.

Dans tout énoncé, on considère que la **thématisation** est **prototypique**, ou **non marquée**, lorsque la structure informationnelle est conforme aux principes essentiels du dynamisme communicatif, c'est-à-dire 1) lorsque l'**ordre canonique thème-rhème** est respecté et 2) que cet ordre est exprimé par une **structure syntaxique canonique** (S-V-C). La superposition de cette considération syntaxique à une réflexion d'ordre sémantico-pragmatique s'explique par le fait que le sujet exprime prototypiquement l'information ancienne et le prédicat (c'est-à-dire l'ensemble formé par le verbe et ses compléments) l'information nouvelle.

On entend par conséquent par **thématisation marquée** les cas où :

- a. la structure informationnelle canonique n'est pas respectée ;
- b. les cas où la structure syntaxique canonique (S-V-C) n'est pas respectée ;
- c. la structure informationnelle ne correspond pas à la structure syntaxique de l'énoncé.

Sans même connaître le cotexte avant, on peut donc affirmer ici que l'on a affaire à un cas de **thématisation marquée** dans la mesure où l'ordre SVO n'est pas respecté.

Dans le segment souligné, cette thématization peut correspondre soit à une **topicalisation**, soit à une **focalisation** :

- 1) On serait en présence d'une **topicalisation** au cas où le complément antéposé serait **topique**, c'est-à-dire où il indiquerait *ce dont on parle*. Dans ce cas, l'ordre linéaire thème-rhème serait respecté.
- 2) On aurait en revanche une **focalisation** si le complément antéposé était **focus**, c'est-à-dire consistait en un élément dont le statut informationnel, signalé de manière prosodique par un accent nucléaire, était envisagé comme **nouveau**. L'ordre linéaire thème-rhème ne serait alors pas respecté.

Pour déterminer si l'on avait affaire à une topicalisation ou à une focalisation, il aurait fallu avoir accès à ce qui, dans le roman de Zadie Smith, précédait le passage à traduire. En l'occurrence, la thématization marquée observée dans le segment correspondait à une **topicalisation** car, même si la mention du style de la famille de Tracey donne lieu par la suite à une explicitation (*logos, tin bangles and hoops, diamanté everything, expensive trainers of the kind my mother refused to recognize as a reality in the world—'Those aren't shoes*), ce même style a déjà fait l'objet de quelques remarques préliminaires dans le cotexte gauche (*[Tracey's mother] wore her thin, blond hair pulled back very tightly in what I knew my mother would call a Kilburn facelift. But Tracey's personal glamour was the solution. She was her own mother's most striking accessory*). Dans la mesure où les candidats n'avaient pas accès à ces éléments, le jury ne pouvait aucunement s'attendre à ce qu'ils se prononcent sur la question et a neutralisé toute référence à une éventuelle topicalisation envisagée par opposition à une focalisation pour se concentrer sur la seule analyse de la thématization marquée.

élégant et en faisant par endroits appel à un lexique d'origine latine et des tours recherchés (*in my very plainness I signified admirable maternal restraint ; it being considered bad taste – in the circles to which my mother aspired*), le style revêt fréquemment des aspects informels (*diamanté everything*, emplois de *though* en tant que conjonction de subordination et adverbe, etc.). Ceci s'explique en partie par le fait que les souvenirs d'enfance de la narratrice se superposent au regard rétrospectif que celle-ci porte sur les événements au moment de la narration.

Questionnements

Ce segment soulevait des questionnements d'ordre sémantique, grammatical, syntaxique et stylistique.

1. Il convenait de s'interroger quant à la manière dont il était possible de rendre l'effet produit en anglais par **l'antéposition du COD**, ce qui situait la réflexion au niveau **syntactique**.
2. Cette problématique pouvait être liée à celle de la **traduction** et de la **place de l'incise** *though not to my mother's taste* dans le texte d'arrivée ainsi qu'à l'ellipse du sujet et du verbe de la subordonnée. Ces enjeux étaient à nouveau de nature **syntactique** et soulevaient des questions de **sémantique supralexicale**.
3. Toute réflexion sur la traduction du composé *family look* mettait en lumière des enjeux qui relevaient à la fois de la **sémantique lexicale**, de la **lexicologie** et de la **grammaire**. Le traitement de cette séquence obtenue par juxtaposition appelait également des considérations ayant trait au **registre**.
4. La traduction de l'adjectif déverbal *captivating* soulevait quant à elle des questions de **sémantique lexicale**.

Ces enjeux, énumérés ici selon leur importance, seront traités ci-dessous dans un ordre différent afin de permettre dès le départ des manipulations faisant appel aux choix lexicaux les plus appropriés.

Éléments d'analyse

1) Traduction du composé *family look*

Pour traduire le substantif composé *family look*, on pourrait être tenté de recourir à une périphrase et de chercher à exprimer la relation qui existe entre la notion de *famille* et celle d'*allure* en employant une proposition relative ou un adjectif qualificatif complété (*l'allure qui caractérisait la famille / l'allure caractéristique de la famille*). On perdrait cependant l'effet de concision produite par la construction d'une **notion composée** exprimée au moyen de la modification du N2 (*look*) par le N1 (*family*). Certains parleraient ici de **composition** par **juxtaposition**.

On peut alors songer à qualifier le nom noyau (*allure, style* – voir plus bas) par l'adjectif *familial* => *l'allure familiale / le style familial*. Le danger de cette construction est **l'ambiguïté** potentielle qu'elle introduirait entre référence **spécifique** – c'est ce à quoi l'on a affaire dans le texte de départ – et

référence **générique**. Une « allure familiale » ou un « style familial » peuvent en effet être conçus comme définis par opposition avec à d'autres types d'allures ou de styles (une allure bonhomme, un style formel, un style décontracté, etc.). Il ne serait plus alors perçu comme distinctement associé à la famille à laquelle il est fait allusion dans le texte source.

On choisira de **mettre directement les deux substantifs en relation** au moyen de la **préposition *de***. On pourra alors évoquer *l'allure* (« manière dont se présente une personne ou une chose » [TLFi]) ou, par modulation, *le style* (« ensemble des goûts, des manières d'être de quelqu'un ; façon personnelle de s'habiller, de se coiffer, de se comporter, etc. » [Larousse]) *de la famille*. Cette seconde solution a, à la vérité, notre préférence, car elle indique une certaine recherche dans l'habillement. Bien que celle-ci ne soit pas nécessairement présente pour la famille de Tracey, elle l'est en revanche pour la mère de la narratrice, qui cultive son « style ».

Dans la mesure où le registre de la narration est parfois informel et reproduit celui de la langue parlée, il était en outre pertinent de réfléchir à la possibilité d'opter pour le **mot d'emprunt *look***, bien ancré aujourd'hui dans la langue française (« *Look* : Familier. Manière de se comporter, de s'habiller, allure générale de quelqu'un ou de quelque chose considérée comme caractéristique de telle ou telle mode. » [Larousse]). La syntaxe et le style élaborés de l'énoncé de départ militent cependant contre cette solution : la voix entendue ici est davantage celle de la narratrice qui porte un regard rétrospectif sur les événements que celle de l'enfant qui évoque ses souvenirs.

2) Traduction du circonstant adverbial *though not to my mother's taste*

Ce segment en incise, composé d'une conjonction de subordination et d'une locution négative à valeur adjectivale *though not to my mother's taste*, doit être analysé comme une proposition concessive elliptique (*though **it was** not to my mother's taste*).

La traduction la plus naturelle fera appel à l'emploi de la copule *être* : *bien qu'il ne fût pas au/du goût de ma mère*²⁷. (Dans le deuxième cas [*pas **du** goût de ma mère*], on note la modulation/équivalence dans la traduction de la locution *to my mother's taste*.)

Hors contexte, on pourrait envisager d'autres solutions faisant appel à un verbe lexical : *bien qu'il ne **plût** pas à ma mère / que ma mère ne **l'appréciât** pas*. Toutefois, dans la mesure où tout le passage s'articule autour du motif du « goût » (*not to my mother's **taste** / questions of **taste** / it being considered bad **taste*** – on semble trouver au fil de ces emplois une gradation du goût qui s'étend de la simple préférence aux codes de la bienséance), le jury a accordé sa préférence aux formulations faisant appel au nom substantif *goût* (*bien qu'il ne fût pas du **goût** de ma mère*)²⁸, sans pour autant pénaliser les autres.

²⁷ (**Être**) au / du goût de quelqu'un : lui plaire, lui convenir. (Larousse)

²⁸ Le recours au verbe *goûter* dans son acception figurée devait en revanche être évité, car il signifie alors « Juger favorablement **une œuvre, un auteur, un propos**, les aimer, ou apprécier en connaisseur le contenu

Dans le texte source, des éléments caractéristiques du registre parlé côtoient des termes d'origine latine, relevant d'un registre formel (p. ex. *I signified admirable maternal restraint ; the circles to which my mother aspired*). Des constructions paratactiques alternent en outre avec des structures plus complexes, comme celle qui se trouve employée ici, renforçant le caractère sarcastique de la narration. Ceci justifie l'emploi de *bien que*, conjonction obligatoirement suivie du subjonctif²⁹ et, éventuellement, celui de l'adverbe *guère* (*bien qu'il ne fût pas / guère du goût de ma mère*).

3) Comment rendre l'effet produit par la thématization marquée observée dans le texte source ?

En l'absence de cotexte avant, cette construction présente la particularité de pouvoir être interprétée comme une topicalisation (conservation d'un topique préalablement introduit) ou une focalisation (proéminence conférée à l'information véhiculée par l'objet du verbe *trouvai*), et il est impossible de produire un effet strictement identique en français, où il est notamment **inenvisable de calquer la structure de départ**. (**Le style de la famille je trouvais fascinant...*)

Pour cette raison, on pouvait être tenté de modifier l'ordre des constituants de l'énoncé et d'opter pour une construction de type **Sujet (S)-Verbe (V)-Attribut (Att)-Objet (O)-Circonstant** (*Je trouvais fascinant le style de la famille, bien qu'il ne fût guère du goût de ma mère*) ou **S-V-O-Attribut-Circonstant** (*Je trouvais le style de la famille fascinant, bien qu'il ne fût guère...*).

On pouvait également penser à **placer la proposition concessive à l'initiale de l'énoncé**, ce qui était conforme au génie du français : *Bien que le style de la famille ne fût guère du goût de ma mère, je le trouvais fascinant ; Bien qu'il ne fût guère du goût de ma mère, je trouvais le style de la famille fascinant.*

Toutes ces solutions présentent cependant l'inconvénient de modifier la thématization opérée dans le texte original (rétablissement d'un ordre canonique pour les structures SVOAtt ou SVAttO, et par conséquent d'un énoncé à thématization non marquée et, dans la dernière traduction proposée, antéposition du circonstant concessif alors que la position initiale constitue la place prototypique du sujet grammatical). Dans la mesure où ces réagencements apparaissent motivés par l'impossibilité de reproduire à l'identique l'effet produit par le tour de départ, le jury les a acceptés.

d'une œuvre, d'un propos : *Je n'ai guère goûté ce livre. Il n'a pas goûté la plaisanterie* » (Larousse) ou encore « Rare. (En parlant de **personnes**) Apprécier. *Il goûtait ceux qui le bravaient ou le secondaient* (Cocteau, *Les enfants terribles*, 1929). » (TLFi).

²⁹ En 1976 paraissait dans le *Bulletin officiel de l'Éducation nationale* un arrêté dans lequel on pouvait lire : « On tolérera le présent du subjonctif au lieu de l'imparfait ... dans les propositions subordonnées dépendant d'une proposition dont le verbe est à un temps du passé : *j'avais souhaité qu'il vînt* ou *qu'il vienne sans tarder* ». Il n'en reste pas moins que, dans certaines concessives, cet usage demeure problématique (*?En 1982, bien que je sois un enfant, je m'habillais comme une adulte.*) En l'occurrence, il convenait de privilégier l'imparfait de ce mode.

Deux possibilités existent pour conserver la thématisation marquée de l'énoncé original :

On pouvait penser à **faire précéder l'objet par une préposition ou une locution prépositive** (notamment *quant à*) : *Quant à l'allure de la famille, je la trouvais fascinante, bien qu'elle ne plût guère à ma mère.* En l'absence du contexte avant, cependant, cette solution pouvait apparaître risquée dans la mesure où, en début d'énoncé, ces locutions signalent expressément que l'on parle de tel ou tel aspect **parmi plusieurs prévisibles** ou encore que l'on opère un **changement de topique**. Le jury n'a toutefois pas souhaité refuser cette variante dans la mesure où les candidats n'avaient pas accès au cotexte avant.

Il était également possible d'opérer une **dislocation à gauche** (ordre O-A-S^(O)VAttr avec la **duplication de l'objet par le pronom *le / la***) : *L'allure de la famille, bien qu'elle ne plût guère à ma mère, je **la** trouvais fascinante.*

Le jury a jugé cette solution comme la plus appropriée, car :

- elle permet de préserver la thématisation du segment de départ ;
- elle rend possible l'emploi d'une forme de réagencement, comme dans le texte source ;
- elle accorde la possibilité de conserver un ordre des constituants presque identique ;
- elle permet de placer l'attribut en position rhématique prototypique (finale), comme dans la phrase originale. Le cotexte droit développant les raisons pour lesquelles la narratrice juge le style familial « fascinant », on conserve un enchaînement logique et un degré maximal de cohésion discursive ;
- elle est proche d'un style oral, et s'insère bien ici dans ce qui pourrait s'apparenter à une forme de discours indirect libre.

Cette dislocation permet en outre de conserver la position initiale du topique (ce dont on parle). Le cotexte gauche, en effet, traite déjà de l'allure de la narratrice et de son amie. Les candidats n'ayant pas accès à ce cotexte, ce point particulier n'était pas attendu.

Toujours en procédant à une dislocation à gauche, on peut également penser à rejeter en fin d'énoncé le circonstant qui apparaît en incise dans l'original, mais il faudrait alors **insérer une virgule après l'objet thématisé** : *L'allure de la famille, je la trouvais fascinante, bien qu'elle ne plût guère à ma mère.* L'opération du principe du focus final (*end focus*) ne poserait alors pas de réelle difficulté ; l'information principale serait toujours apportée par l'attribut, le degré de prise en charge du contenu propositionnel du circonstant étant en effet amoindri par les marqueurs de subordination (conjonction de subordination et subjonctif). Une partie de la cohésion discursive serait toutefois perdue, l'équivalent de l'adjectif *captivating*, immédiatement explicité dans le cotexte droit, n'apparaissant plus en position finale.

4) Traduction de l'adjectif déverbal *captivating*

Deux adjectifs déverbaux existent en français pour traduire *captivating* : *captivant* et *fascinant*. Les propriétés exprimées par **captivant** s'appliquant de manière plus appropriée à un référent **dynamique** (« Qui captive ; passionnant » : *Un récit captivant* [Larousse]). Pour rendre compte, comme ici, de l'intérêt éprouvé pour l'allure des membres de la famille d'un personnage, il est donc préférable d'opter pour **fascinant** (« Qui exerce un vif attrait, éblouit : *Une beauté fascinante. Un être fascinant.* » [Larousse])

Traductions acceptées

Au vu des nombreuses difficultés posées par le segment, le jury a choisi d'accepter un nombre assez important de variantes, si ces dernières étaient étayées par une analyse linguistique et traductologique convaincante.

Le style (l'allure) de la famille, bien qu'il (elle) ne fût pas/guère du/au goût de ma mère, je le (la) trouvais fascinant(e).

Le style / l'allure de la famille, je le (la) trouvais fascinant, bien qu'il (elle) ne fût pas/guère du goût de ma mère.

Bien qu'il ne fût pas du goût de ma mère, je trouvais le style (l'allure) de la famille fascinant(e).

Je trouvais fascinant le style de la famille / Je trouvais le style de la famille fascinant, bien qu'il ne fût pas/guère du goût de ma mère.

Quant à l'allure / Quant au style ... en position initiale.

Le style / l'allure de la famille, lui/elle³⁰, je le (la) trouvais fascinant, bien qu'il (elle) ne fût pas/guère du goût de ma mère.

Bien qu'il ne plût pas/guère ..., je trouvais...

Bien que ma mère ne l'appréciât pas/guère...

³⁰ À l'instar de *Quant à...*, ce tour signale un changement de topique. Dans la mesure où, dans le roman, le cotexte gauche mentionne déjà l'allure de la famille de Tracey, il s'agit d'une solution inappropriée, mais les candidats n'avaient pas accès à cette information.

a) **Étiquetage détaillé du segment**

Étiquetage correct	Étiquetage erroné / accepté ou toléré
<p><i>The family look, though not to my mother's taste, I found captivating</i></p> <p>Énoncé/phrased complexe (comprenant une proposition incise elliptique) avec antéposition du COD</p>	<p>Groupe / syntagme nominal (CS total) Construction extraposée / clivée / dislocation</p>
<p>The family look</p> <p><u>Nature</u> : GN/SN. Le noyau = le nom (substantif) composé <i>family look</i>. Il est déterminé par l'article défini THE.</p> <p><u>Fonction</u> : Ce GN/SN thématiqué de manière marquée est objet direct du verbe <i>find</i> dans une construction transitive complexe (dans laquelle l'adjectif déverbal <i>captivating</i> remplit la fonction d'attribut du COD)</p>	<p><i>The family look I found captivating</i> = proposition relative (grave contresens sur la structure)</p> <p><i>The family look</i> = sujet (contresens total sur la structure)</p>
<p>, though not to my mother's taste,</p> <p><u>Nature</u> : Proposition (subordonnée) adverbiale elliptique incise, équivalente à <i>though it was not to my mother's taste</i>.</p> <p><u>Fonction</u> : circonstant. Ce segment exprime la concession.</p> <p>Les éléments présents en surface sont la conjonction de subordination <i>though</i> et la locution <i>to my mother's taste</i>, syntagme prépositionnel à fonction adjectivale.</p> <p>Le négateur NOT porte sur la relation prédicative et se rattache ici à la copule BE sous-entendue.</p>	<p>Étiquetage du segment en tant que proposition sans mention de l'ellipse du verbe.</p> <p><i>to my mother's taste</i> = proposition infinitive en TO</p> <p>NOT analysé comme portant sur <i>to my mother's taste</i></p> <p>Accepté : <i>to my mother's taste</i> = attribut de IT</p>
<p>I found captivating <u>ne peut pas être analysé en un seul bloc</u> puisqu'il s'agit d'une proposition dans laquelle il manque l'objet thématiqué</p> <p>- I (pronom personnel de la première personne du singulier) est le sujet de l'énoncé</p> <p>- found : verbe <i>find</i> portant la marque du prétérit</p> <p>- captivating : adjectif déverbal (nature), attribut du COD <i>the family look</i> (fonction).</p>	<p>Toute tentative d'analyse de <i>I found captivating</i> en tant qu'unité syntaxique discrète</p> <p><i>captivating</i> = objet / COD</p> <p><i>captivating</i> = participe présent / gérondif</p> <p>Toléré : « adjectif verbal »</p>

Rapport présenté par Stephan Wilhelm et la commission de linguistique,
Charles Bonnot, Frédéric Chevalier, Rémi Digonnet, Florence Floquet,
avec le concours des commissions de thème et de version et la contribution du jury.

3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

3.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC)

Définition de l'épreuve

Nature de l'épreuve	Préparation	Épreuve	Coefficient
<i>Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien. L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.</i>	3h	1h maximum (Exposé : 40 mn maximum ; Entretien : 20 mn maximum)	2

Remarques générales

Les propos présentés ici visent à rendre compte des observations faites par le jury lors de la session 2021 du concours, en identifiant les caractéristiques des bonnes prestations et en apportant des précisions sur les points qui pourraient encore susciter des interrogations. Ils n'ont pas vocation à poser un cadre contraignant mais bien au contraire à ouvrir des perspectives de réflexion et de travail pour les futurs candidats. En ce sens, ils complètent les rapports des années précédentes, dont la lecture demeure utile même si les programmes ont été modifiés dans le cadre de la réforme des lycées généraux et technologiques.

Le jury de 2021 s'est félicité de constater que, d'une manière générale, les candidats maîtrisaient bien le format de l'épreuve et s'étaient correctement préparés. Certains candidats prévoyants sont venus équipés d'un chronomètre, d'une agrafeuse ou encore de surligneurs pour ne pas voir la qualité des contenus compromise par une gestion matérielle problématique.

- Les grandes étapes de l'exposé :

La maîtrise de l'épreuve nécessite une lecture attentive des composantes du dossier et une connaissance solide des programmes et de la didactique des langues vivantes. Nourrie par une culture disciplinaire actualisée, la réflexion personnelle doit ménager une place à ce qu'il est convenu de nommer le bon sens, sans s'interdire une part de créativité dès lors que des potentialités didactiques pertinentes ont été identifiées.

Pour mémoire, tous les sujets font apparaître sur la page de garde la consigne suivante :

« *Compte tenu des caractéristiques de ce dossier et des différentes possibilités d'exploitation qu'il offre, vous indiquerez à quel niveau d'apprentissage vous pourriez le destiner et quels objectifs vous vous fixeriez. Vous présenterez et justifierez votre démarche pour atteindre ces objectifs.* »

- L'analyse du dossier :

L'analyse du dossier intervient en première partie de l'épreuve. S'il n'y a pas lieu de fixer une durée précise pour son exposé, il faut mettre en garde les candidats contre une présentation trop longue qui réduirait d'autant le temps accordé au projet didactique. On évitera notamment de se perdre dans la lecture d'éléments de la page de garde peu utiles (« il y a 4 documents, le document A est un article extrait de ..., le document B... »), dans une catégorisation sans exploitation (« c'est un dossier diachronique ») ou dans des développements paraphrastiques qui ne rendront pas justice à l'analyse faite.

L'exhaustivité n'est pas attendue des candidats, qui doivent au contraire dégager rapidement les lignes- forces du corpus grâce à une étude fine mais sélective des documents débouchant sur une présentation claire des spécificités du dossier et des liens et échos entre ses composantes. Les candidats bien préparés savent mobiliser des outils d'analyse précieux pour la lecture des textes de tous types (prose, poésie, non-fiction) tout autant que de l'image, fixe ou mobile, et des supports sonores (cf sitographie). Ils savent extraire de l'analyse les éléments indispensables à l'identification d'un thème fédérateur qui leur permet de dégager une problématique.

En matière de présentation, le jury est réceptif à toute option opérationnelle dès lors qu'on évite le survol, le contresens manifeste et la paraphrase. Les constats du jury invitent toutefois à mettre en garde contre des choix susceptibles de mettre les candidats en difficulté, comme l'improvisation ou la volonté d'appliquer un plan « tout prêt ». C'est la réflexion personnelle du candidat et, dans une certaine mesure, sa familiarité avec certaines démarches, qui se combinent avec la spécificité de chaque dossier pour justifier un choix qui ne peut s'appliquer indifféremment à tous les sujets. Ainsi, quoique le plan linéaire (document A puis document B, etc.) expose davantage au risque d'un traitement paraphrastique et rende difficile l'exposé d'une mise en tension des divers supports, le jury a pu entendre des présentations où la démarche était habilement mise en œuvre par des candidats capables de mettre les liens en évidence malgré tout.

De même, l'utilisation comme focale du thème fédérateur identifié peut donner lieu à des prestations brillantes, comme le jury en a fait l'heureux constat à plusieurs reprises. Mal maîtrisée, elle peut en revanche conduire le candidat à faire des va-et-vient répétés entre les diverses composantes du corpus, rendant l'exposé maladroit et difficile à suivre. Elle peut en outre impliquer un choix d'informations qui réduit les pistes possibles pour la mise en œuvre didactique.

- Le projet pédagogique :

C'est en se fondant sur les éléments identifiés dans l'analyse universitaire que le projet pédagogique pourra être conçu en lien avec une problématique opérationnelle. L'analyse universitaire n'a pas vocation à être reprise *in extenso* dans ce projet pédagogique. Elle démontre le regard de spécialiste que porte le candidat sur les documents mais des choix doivent être ensuite opérés parmi ces

éléments d'analyse car l'objet de la mise en œuvre n'est pas de faire advenir chez les élèves le même degré de compréhension du dossier.

Un principe de congruence doit guider le travail, de sorte que ce qui aura été identifié comme central dans cette première phase soit effectivement repris comme point nodal du projet, déterminant la définition des objectifs et motivant la progression et la nature des activités et tâches proposées. Les dimensions poétiques, culturelles, politiques, historiques, etc. qui auront été mises en lumière devront logiquement faire l'objet d'un traitement spécifique dans ce projet.

Le choix d'un niveau d'apprentissage est crucial et doit être clairement motivé, en lien avec les potentialités des supports et les attendus du programme et avec une mention du/des niveaux du CECRL ciblé(s). Les axes et thématiques des programmes sont en effet des aides précieuses pour inscrire la séquence dans un niveau donné et déterminer une problématique. L'articulation entre tous ces éléments doit faire l'objet d'une explicitation par le candidat. Il est tout à fait acceptable, sous réserve de ne pas y consacrer un temps excessif, qu'un candidat fasse connaître son hésitation entre deux niveaux ou entre deux thématiques ou axes d'étude, dès lors qu'il est en mesure d'expliquer ce qui motiverait chacun de ces choix, un même dossier pouvant se prêter à des exploitations très différentes. Après avoir exposé ces différentes pistes, le candidat veillera à se positionner clairement. Le choix de la classe doit conditionner le niveau du CECRL qui sera visé, plus que les documents eux-mêmes. C'est l'exploitation proposée à partir des supports qui se situe à un niveau donné.

Face à des documents qu'ils percevaient comme « difficiles d'accès », les candidats de la session 2021 ont eu trop souvent tendance à proposer une exploitation dans le cadre des enseignements de spécialité. Ils contournaient ce faisant l'impératif d'un questionnement didactique à même de faire émerger les stratégies pédagogiques d'accès au sens liées aux choix opérés sur les aspects du document qu'il aurait été opportun d'étudier dans le cadre de leur séquence.

- La problématique :

On ne doit pas perdre de vue que la problématique s'adresse avant tout aux élèves. Clairement énoncée, en anglais, elle doit les conduire à percevoir à la fois le lien entre les documents et la réflexion concrète à laquelle le professeur les invite, en prenant en compte le contexte et l'ancrage culturel/civilisationnel des documents.

En cohérence avec les objectifs et dans la logique des tâches intermédiaires, la production de fin de projet (« tâche finale ») est un aboutissement. Nous reprenons ici les termes du rapport de jury de la session 2019 : « la vocation de cette production est de permettre aux élèves de réinvestir l'ensemble ou une grande partie des compétences et des connaissances acquises tout au long du projet pédagogique. La tâche choisie ainsi que les outils et compétences requis pour la réaliser conditionnent donc, à rebours, la nature des activités proposées ainsi que les tâches d'entraînement. »

L'autonomie de l'élève ne pourra pas être mesurée si les consignes proposent un guidage trop étroit, qu'il s'agisse des outils langagiers à mobiliser ou de l'opinion à exprimer. Un point de vigilance doit concerner toute approche susceptible de générer des prises de position, en veillant à ce que les valeurs républicaines soient respectées.

Qu'elle fasse l'objet d'une notation ou non, cette production doit être évaluée selon des critères clairement énoncés et détaillés par les candidats, qui ne devront pas se contenter d'étiquettes telles que « respect de la consigne » ou « correction de la langue ». C'est cette explicitation, notamment, qui permettra au jury de percevoir la cohérence entre ce que l'enseignant mesure et les objectifs qu'il aura posés.

- Les objectifs :

La cohérence interne des parcours est un point important. Les rapports des sessions précédentes ont régulièrement rappelé les attentes du jury en matière d'identification des éléments facilitateurs et d'obstacles potentiels de même qu'en matière de définition d'objectifs (linguistiques, méthodologiques, culturels, citoyens, etc.). Nous renvoyons les futurs candidats à ces lectures mais tenons à redire ici l'importance de ne pas faire de l'énoncé de ces données une étape convenue sans lien réel avec le projet effectivement proposé. Nous insistons en outre sur l'impératif de veiller à l'adéquation desdits objectifs avec le niveau d'étude ciblé pour le projet. Le jury a trop fréquemment fait le constat d'un apparent manque d'ambition sur ce plan : proposer, par exemple, un objectif grammatical de maîtrise des verbes irréguliers au prétérit dans une séquence destinée à des élèves suivant l'enseignement de spécialité LLCER en terminale, ou demander à des élèves de tronc commun du cycle terminal de décrire une image pour rebrasser le présent *be+ing*.

En lien avec ce qui précède, les éléments facilitateurs et les obstacles, de même que le niveau visé, ne sont pas uniquement inhérents aux documents eux-mêmes mais dépendent des objectifs que le professeur s'est fixés. Ainsi, tel aspect d'un document pourra représenter un obstacle dans une séquence par rapport à une problématique donnée mais sera sans incidence dans le cadre d'une autre séquence, ancrée dans un autre axe ou articulée autour d'un autre questionnement.

- Le parcours :

Le candidat s'attachera à présenter l'ordre dans lequel il traitera les documents. Il justifiera cette hiérarchisation en expliquant en quoi elle permet aux élèves de découvrir, s'approprier et traiter la problématique.

Les étapes devront être progressives et articulées de façon logique. Chacune devra permettre un enrichissement (linguistique ou culturel) ou une avancée dans la maîtrise des compétences ciblées.

Les activités proposées devront éviter le placage de démarches systématiques, souvent non productives : anticipation à partir d'un paratexte qui n'est pas toujours propice (d'autant qu'il est parfois conditionné par la présentation du dossier dans le cadre du concours), repérage des éléments de réponse aux « questions en *wh-* », sur-fragmentation des supports découpés en multiples sous-parties qui évacue la prise en compte de la globalité du document, voire le dénature. Toutefois, il ne s'agit pas de s'interdire le recours à ces démarches, dès lors qu'elles permettent de poser des jalons dans la compréhension des documents par les élèves.

La formulation des consignes ne doit pas se résumer à une succession de questions ciblant des réponses précises, ce qui relève d'un contrôle de la compréhension et non pas un entraînement à des stratégies de repérage et construction du sens. Par exemple, une question telle que « *Why is the character outraged ?* » préconstruit le sens pour l'élève et n'autorise que la réponse attendue par le

professeur. En revanche, une consigne du type « *Identify the feelings of the character* » ouvre les possibilités de réponse (verbalisation des repérages effectués et interprétation personnelle). Cela permet une véritable construction du sens par l'élève et une réelle acquisition de stratégies transférables.

Enfin, on ne se contentera pas d'indiquer ce que l'on veut obtenir des élèves (« ils repèreront ... », « on fera émerger le sens ») mais on indiquera clairement comment ils procéderont pour y parvenir. A cet égard, il est utile de donner des exemples précis de consignes en anglais.

Concernant la terminologie didactique, il nous semble opportun de clarifier certains termes (dont l'emploi manque parfois de précision) :

- La médiation est souvent assimilée à la transmission d'informations d'un élève ou d'un groupe d'élèves à un autre ou à la levée d'une incompréhension par recours à la langue française. La médiation est une compétence communicative nécessitant le développement de stratégies au même titre que la réception, la production, l'interaction. Nous renvoyons les futurs candidats au *Volume complémentaire* du CECRL publié en février 2018.
- La différenciation pédagogique ne se résume pas à proposer des activités alternatives à un moment du parcours mais présuppose l'identification de besoins différents et nécessite, en réponse, l'apport d'outils adaptés permettant à des élèves de profils différents de cibler un même objectif, tout en autorisant divers degrés de réalisation. Nous conseillons la lecture du rapport du CNETCO mentionné dans la bibliographie / webographie ci-dessous.

- L'entretien :

L'entretien a pour vocation de permettre au candidat d'apporter des précisions, d'envisager ou d'approfondir des pistes alternatives ou complémentaires, qu'il n'aurait peut-être pas eu le temps d'approfondir pendant sa préparation (le jury a bien conscience que le candidat dispose d'un temps contraint). Ce temps d'échange doit être appréhendé comme une opportunité de peaufiner, préciser ou reconsidérer les pistes élaborées, dans une interaction constructive, qui permet aussi au jury d'évaluer les qualités de communication du candidat et sa capacité à adapter le registre de langue à une situation de concours.

L'épreuve d'EPC permet de valoriser les qualités professionnelles que les candidats ont su développer au fil de leur carrière et de leur formation. La préparation à l'EPC de l'agrégation interne se nourrit de toutes les connaissances acquises et actualisées sur la diversité des civilisations et cultures de l'aire anglo-saxonne car, faute d'une prise en compte de l'ancrage culturel propre à chaque dossier, les projets pédagogiques élaborés se privent de toute la richesse qu'offrent les documents. Il faut voir là un défi intellectuel stimulant qui apportera, nous le souhaitons, la plus grande satisfaction à tous les candidats au concours.

Bibliographie / Sitographie :

- L'analyse d'images fixes ou mobiles :

Lionel Hurtrez, *Film Analysis in English* (Ophrys, 2013)

Susan Hayward, *Cinema Studies, The Key Concepts* (Routledge, 2000)

Frank Eugene Beaver, *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art* (Peter Lang, 2006)

Revue *Screen Online*: glossaire en libre accès (mots-clés: *screenonline*, *education*, *glossary*)

Revue en ligne *Jump Cut*: pour apprendre à lire des séquences de films (mots clés: *ejumcut*)

Site Mount Holyoke College (Massachusetts) : cours en ligne pour s'entraîner à mettre en lien forme et sens (mots clés: *mtolyoke*, *courses*, *gdavis*).

- La fiction, l'analyse stylistique et la métrique :

J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin, 2014)

John Hollander, *Rhyme's Reason. A Guide to English Poetry* (Yale University Press, 2015)

Geoffrey N. Leech, Michael H. Short, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (Longman, 1981). Cet ouvrage n'a rien perdu de sa pertinence et se lit comme une enquête au pays de la fiction.

David Lodge, *The Art of Fiction* (Vintage, 1992). Cet ouvrage propose de nombreux exemples d'analyses.

Phil Roberts, *How Poetry Works* (Penguin, 2000).

- La différenciation pédagogique :

CNESCO (2017) - *Différenciation pédagogique : comment adapter l'enseignement à la réussite de tous les élèves ?* - Dossier de synthèse.

*Rapport présenté par Sylvie Luyer-Tanet,
Michaël Schaffar, Stéphanie Gaspérini,
avec la commission EPC
et la contribution du jury.*

Exemples d'exploitation de dossiers - Pistes suggérées par le jury

Les exemples qui suivent ne sauraient être considérés comme prescriptifs au regard du temps de préparation dont disposent les candidats.

- **Exemple n°1 – Dossier EPC 550 (*Faut-il en finir avec les Poets Laureate ?*)**

Le dossier EPC 550 de la session 2021 offre aux candidats l'occasion d'une réflexion mi-sérieuse mi-amusée autour d'une figure littéraire typiquement anglo-saxonne, le « poète lauréat » (*Poet Laureate*), à travers des documents qui évoquent Billy Collins (document 1 – *Poet Laureate* américain en 2001 et 2002), Carol Ann Duffy (documents 2 et 3 – *Poet Laureate* britannique de 2009 à 2019) et Simon Armitage (document 4 – *Poet Laureate* britannique depuis 2019). Ces documents invitent à interroger cette fonction : quel lien le « poète lauréat » - qu'il soit relégué au grenier (document 1), au local à

compteurs (documents 2 et 3) ou dans un cabanon (document 4) – entretient-il avec le réel ? Quelle est son utilité, pour la nation comme pour la littérature ? D'une vision « traditionaliste » (document 2) à une perception plus décalée (document 1) mais toujours en lien avec la littérature (documents 3 et 4), les *Poets Laureate* eux-mêmes se prêtent volontiers à une forme d'auto-dérision qui leur permet *in fine* d'exister aux yeux du public.

Analyse des documents

Document 1

The Colbert Report est un *comedy talk-show* diffusé pendant 10 ans (2005-2014) sur la chaîne câblée *Comedy Central*. Stephen Colbert, démocrate revendiqué, y incarne un animateur de télévision arrogant et néo-conservateur, parodie des commentateurs politiques de la droite américaine. Le ton de l'émission est donc résolument comédique et l'invité du jour, le double *Poet Laureate* (2001-2003) Billy Collins se plie volontiers à l'exercice. Billy Collins rappelle la fonction originelle du *Poet Laureate* – archiviste national, chargé d'inscrire les événements marquants de l'actualité de son pays dans la mémoire collective en les figeant dans un poème (*occasional poems*) – ainsi que la différence fondamentale entre le poète lauréat britannique et son homologue américain, qui n'est pas nommé par le pouvoir politique en place mais par le directeur de la *Library of Congress*, ce qui lui confère une fonction avant tout littéraire – préservation et promotion de la poésie – plutôt que politico-historique. Au cours de l'échange Stephen Colbert taquine son invité en reprenant certains stéréotypes communément associés à la figure du poète :

- Le poète incompris et impopulaire : « *You have been called the most popular poet in America. Does that hurt?* », remarques à propos de John Keats, question malicieuse à la fin de l'extrait « *any poetry groupie?* »
- Le poète membre non productif de la société : « *do you have a job?* »
- Le poète « intello » aux raisonnements un peu abscons : échanges sur question de la *persona*.

Les réponses honnêtes de Billy Collins apporteront sans doute de l'eau au moulin du *Daily Mail* (document 2) car il reconnaît que la fonction originelle n'a plus de véritable raison d'être aujourd'hui puisque les nombreux moyens de fixation et de préservation des événements suppléent amplement le *Poet Laureate*, dont le bureau est de plus relégué au grenier de la Jefferson Library, où Billy Collins travaillait à l'écart du reste du monde (« *the phone never rang there* »). Mais ces réponses contribuent en réalité, à travers le traitement humoristique et le second degré à l'œuvre dans cet échange, à construire l'image d'un poète qui certes s'efforce de prendre un peu de hauteur par rapport aux contingences du réel (sens métaphorique de ce bureau situé sous les combles, renforcé par la description que Billy Collins donne du « je » de ses poèmes : « *my persona... he doesn't have a job, he doesn't take out the garbage* ») mais sait également se moquer gentiment de lui-même, partager un bon mot (« *Keats, he died of a bad review* ») et prouver ainsi qu'il n'en reste pas moins en phase avec la réalité et que « *popular poet* » peut très bien ne pas être un oxymore.

Document 2

Cet article publié dans le *Daily Mail*, quotidien britannique à la ligne éditoriale conservatrice, est une charge en règle contre la fonction de *Poet Laureate* mais en réalité contre Carol Ann Duffy, accusée de snober les obligations de sa fonction et de ne plus être en phase avec la réalité, entraînant tous les *Poets Laureate* à sa suite, sous la plume du journaliste, de leur tour d'ivoire supposée à la Tour de Londres. La référence à la Tour de Londres ici peut s'entendre aussi bien comme un euphémisme signifiant le souhait de Christopher Hart de voir cette fonction purement et simplement supprimée, que comme une allusion à la fonction du *Poet Laureate* dont on retrouve la trace jusqu'à la fin du Moyen-Âge. Au-delà de la perception générale du point de vue du journaliste, une étude attentive de l'article permet de relever que l'argumentaire développé est quelque peu confus, à commencer par les périphrases utilisées pour désigner le *Poet Laureate* : « *Queen's official poet* » (titre), « *national poet* » (l.1), sans compter le commentaire peu obligeant à la ligne 26 « *Poets Laureate (as they are pedantically called)* » qui contredit la haute estime dans laquelle C. Hart semble pourtant tenir la fonction.

Par ailleurs, la cause de son ire évolue au fur et à mesure de l'article, qui apparaît à première vue comme une charge à l'encontre de la faillite de Carol Ann Duffy à remplir sa fonction : C. Hart conteste le choix du sujet de son prochain poème. En effet, la poétesse officielle de la Reine préfère se faire barde des compteurs à gaz, une décision qui défie l'entendement : « *not, as one might expect, about...* » (l.2). Le double-entendre dans l'usage de « *one* » laisse supposer que la Reine elle-même déplore le choix de Mme Duffy. L'emploi de « *expect* » renvoie aux attendus de la fonction, rappelés aux lignes 23 à 25 et abondamment illustrés par une énumération de *Poets Laureate* passés qui avaient su, eux, se montrer à la hauteur de la fonction, selon le journaliste (« *previous Poets Laureate have tended to address larger, nobler and more stirring issues* », lignes 6-7) : W. Wordsworth et son patriotisme, A. Tennyson et son évocation du sacrifice, J. Masfield et ses *sea poems*. Le journaliste conclut ce point par un raccourci argumentatif pour le moins excessif, en rendant la banalité du choix de sujet de C.A. Duffy pour son prochain poème tout entier responsable du désamour supposé des Britanniques pour l'art poétique : « *No wonder people have so little time for poetry any more* » (l.21-22). Puis C. Hart en vient à interroger le sens même de la fonction de *Poet Laureate* dont le récent choix de C.A. Duffy consacre apparemment la déchéance : « *we are reduced to C.A. Duffy* » (l.20). Sans doute voit-il dans les « *soon-to-be-obsolete appliances* » (l.20-21), les compteurs auxquels elle doit consacrer son prochain poème, une métaphore de la fonction elle-même.

Nouveau raccourci et nouvel excès de l'argumentation, C.A. Duffy devient « *our pinko Poets Laureate* » (l.26) sans que ce recours au pluriel ne soit motivé. Mais le journaliste nous révèle à travers cette tournure ce qu'il a vraiment sur le cœur : ce qui lui pèse avant tout c'est que C.A. Duffy soit une « *pinko* » (l.26). L'usage de cet adjectif qui sert à désigner de manière péjorative une personne aux convictions politiques marquées à gauche permet, par une analyse de l'implicite, de gloser le sens que C. Hart donne à la décision de C.A. Duffy et de comprendre qu'il lit dans son choix de célébrer les compteurs à gaz, voués à disparaître, plutôt que les 90 ans de la Reine l'expression d'un rejet des valeurs conservatrices défendues par le *Daily Mail*. Cependant, l'argument exprimé l.26 est pour le moins spécieux : en quoi être de gauche empêcherait-il chez C.A. Duffy le sentiment patriotique ? De plus, l'indignation du journaliste l'aveugle quant à la portée du message du futur

poème : « *the passing of the old, whirring, coin-in-the-slot gas meters and their replacement with soulless smart meters* » (l.4-5) lamente bien le choix d'une modernité sans charme et sans âme, tout l'inverse de la tradition dont on se détourne... un argument que ne renierait pas le *Daily Mail* lui-même.

La fin du texte confirme la confusion de l'argumentation du journaliste : en déclarant « *in the fractured, polyglot, multicultural country we inhabit today, they have no idea what it means to be British* » (l.28-29), regrette-t-il que les *Poets Laureate* soient incapables de s'adapter et de transcrire l'âme d'une société en pleine mutation ? Ou bien leur reproche-t-il le contraire, c'est-à-dire d'être des témoins de leur temps et donc des chantres peu fiables de l'essence de l'identité culturelle britannique ? La connaissance implicite de la ligne éditoriale du *Daily Mail* plaide en faveur de cette seconde glose.

En conclusion, cet article est quelque peu contradictoire et écorche sans nuance C.A. Duffy et sa fonction, sans reconnaître les terrains d'entente possible. Rien dans ce texte ne semble justifier le procès en *political correctness* (« PC », dans le titre de l'article) intenté aux *Poets Laureate*, puisqu'il semble bien que ce soit tout le contraire que C. Hart leur reproche.

Document 3

Cette photographie est issue du *photo shoot* commandé par Smart Energy GB pour accompagner la sortie officielle du poème *Meters*, objet de l'indignation du journaliste dans le document 2. Il s'agit d'un cliché à l'humour subtil d'une *Poet Laureate* aux antipodes du portrait qu'en dresse l'article de C. Hart car Carol Ann Duffy se met ici en scène en se moquant gentiment d'elle-même, dans un écho assez évident avec Billy Collins (document 1). Mélange d'humour et d'érudition, cette photographie n'est pas sans parenté également avec le document 4. En effet, si à première vue la pose peut conforter le cliché du poète doux-dingue et décalé qui converse avec un compteur à l'allure androïde, cette photo prend néanmoins le contre-pied du document 2 par sa forte dimension intertextuelle. C.A. Duffy s'y met en scène dans une posture qui évoque à dessein Hamlet contemplant le crâne de Yorrick. La *Poet Laureate* se positionne ainsi en plein dans le canon littéraire britannique. Son poème au sujet en apparence trivial est en réalité un avatar shakespearien : difficile de faire « *larger, nobler and more stirring* » (document 2, l.6) que cela ! Cette photo joue donc habilement de l'implicite culturel partagé par tous les Britanniques pour ancrer les compteurs à gaz et le *Poet Laureate* dans le patrimoine national.

La pose et la référence confèrent ainsi une *gravitas* (solennité, dignité) au poème controversé : en effet, dans la pièce le crâne de Yorrick est un *memento mori*, rappel de l'inéluctable déchéance des choses sublunaires, compteurs à gaz compris. Le sujet peut sembler léger (après tout, Yorrick n'était-il pas le fou du roi ?) mais le propos n'en est pas moins profond. De plus, cette mise en scène suggère également toute la finesse du regard que pose sur le monde la *Poet Laureate* qui, loin d'être déconnectée du réel, est capable de voir dans les aspects les plus banals de la sphère domestique un commentaire sur la condition humaine.

Document 4

Ce dernier document est le *teaser* du podcast réalisé par Simon Armitage, l'actuel *Poet Laureate* du Royaume-Uni, pour BBC Radio 4. Cette source nous informe quant à l'intention de ce podcast. En effet il s'agit de Radio 4, radio phare de la BBC (radio généraliste dont les émissions sont consacrées aux actualités, au divertissement ainsi qu'à la culture, la science et l'histoire), et non de Radio 3, plutôt considérée comme le repaire des intellectuels. L'objectif n'est donc pas de sanctuariser la figure du *Poet Laureate* (Radio 3) mais bien de la populariser, de la rendre accessible à un large public : « *why don't you come in* » ; « *listen through the keyhole* ».

De plus, le paratexte nous apprend que ce podcast a été lancé le 4 mars 2020, à l'aube du premier confinement au Royaume-Uni et dans le monde. Cette retraite de Simon Armitage dans le cabanon au fond du jardin a ainsi trouvé un écho contextuel fort, plaçant le podcast au cœur d'une expérience nationale partagée. L'ancrage contextuel du document fait ainsi émerger un double infléchissement de la figure du *Poet Laureate* en direction du public.

Ce *teaser* du podcast offre une représentation tout en nuance de la figure du nouveau *Poet Laureate* qui reprend les pistes déjà balisées dans le dossier par l'étude des 3 précédents documents :

- Simon Armitage se retire donc dans le cabanon au fond de son jardin, jardin lui-même au cœur des Pennines, chaîne de montagnes située au centre du pays – les Pennines sont surnommées « *the backbone of England* » – à l'instar du document 3, cette bande-annonce ancre donc le *Poet Laureate* dans le réel, au cœur du monde qui est sa source d'inspiration (« *where I sit, daydream and write* »). Simon Armitage, *Poet Laureate* au cœur de la nature, s'inscrit ainsi dans la lignée de W. Wordsworth et J. Masfield (document 2).
- De plus, toujours en lien avec le document 2, le choix opéré par Simon Armitage quant à son sujet de travail, une traduction du poème médiéval *The Owl and the Nightingale* (« *one of the earliest substantial texts to be written in Middle English* » source : British Library) correspond aux critères établis par C. Hart et qui définissent selon lui un *Poet Laureate* digne de sa fonction. Ce choix érudit de la part de Simon Armitage s'accompagne de la même auto-dérision dont font preuve Billy Collins (document 1) et Carol Ann Duffy (document 3) : « *talk about poetry, music, art, shed, sherry, owl, nightingales, tiger urine and lion dung* »; extrait de musique médiévale ; « *the poem I'm scratching at these days* ».

Cette forme d'auto-portrait que nous livre Simon Armitage fait du *Poet Laureate* une figure résolument littéraire mais qui cherche et trouve aussi son sens dans la résonance entre son travail et des pratiques artistiques et professionnelles dont certaines sont résolument modernes. On devine ainsi que la liste qu'il nous livre des visiteurs de passage dans son cabanon et podcast contient d'autres écrivains et poètes – parmi lesquels on reconnaît le nom de Kate Tempest – mais également un champion de *beatboxing* ainsi qu'un naturaliste (« *bird-watcher* »).

Suggestions de problématiques possibles pour le dossier

Quel lien les *Poets Laureate* aujourd'hui entretiennent-ils avec le réel ?

Faut-il en finir avec les *Poets Laureate* ?

Les *Poets Laureate* ont-ils encore un sens aujourd'hui ?

Ancrage dans les programmes et pistes de mise en oeuvre

Cycle terminal : AXE 8 – territoire et mémoire

Enseignement de spécialité LLCER, Terminale : THEMATIQUE 1 – arts et débat d'idées

L'ancrage culturel de ce dossier est la figure / la fonction / le statut de *Poet Laureate*. On sera donc particulièrement vigilant, dans la définition du projet pédagogique, à préserver cette spécificité, au lieu de réduire la portée de son étude à l'art poétique ou à la figure du poète en général.

Concernant l'ordre des documents, on aura remarqué au cours de l'analyse que contrairement aux documents 1 et 2, le document 4 n'offre aucune explication de la fonction de *Poet Laureate*, qu'il aborde comme un implicite culturel partagé par tous les auditeurs de la BBC. Il ne peut donc qu'être logiquement étudié avec les élèves en fin de parcours, lorsque le sens et les enjeux de cette fonction auront été explicités pour et avec eux, grâce au travail proposé sur les documents précédents.

Une hiérarchisation possible des documents dans une séquence pédagogique pourrait être la suivante : DOC.3 → DOC.2 → retour sur DOC.3 → DOC.1 → DOC.4.

Première rencontre avec le document 3 en prélude à l'étude du document 2 : observations et commentaires des élèves, avec ou non le relevé de l'intertexte shakespearien. On se contente à ce stade des seules réactions des élèves, sans identifier pour eux C.A. Duffy ni le contexte. Cette approche vise à la perception de l'aspect décalé ou loufoque de la scène, possiblement renforcé par l'écho avec *Hamlet*. C'est également le moment de faire émerger les questions qui se posent et qui empêchent les élèves de construire complètement le sens de ce qu'ils voient : cela permet de définir leur projet de lecture pour le document 2 de façon naturelle, sans manipulation.

Document 2 : le sens se dégage en deux temps :

- Tout d'abord les repérages des réponses aux questions soulevées lors du travail précédent sur le document 3 : identité de C.A. Duffy, fonction et définition de celle-ci, raison de la présence du compteur à gaz sur la photographie,
- Puis un travail sur l'énumération de toutes les critiques formulées par C. Hart à l'endroit de C.A. Duffy et de la fonction de *Poet Laureate* permettra une problématisation naturelle de la séquence autour de la notion de *relevance*.
- Réaction des élèves, s'il y en a, aux propos ainsi relevés.

Retour au document 3 et développement de l'analyse en lien avec l'article du *Daily Mail*, élucidation de l'intertextualité, au besoin à l'aide d'une photo tirée d'une mise en scène de *Hamlet* au théâtre. Notions de mise en scène et d'autodérision.

Tâches intermédiaires possibles :

- Carol Ann Duffy / *The Guardian* publie la photographie du document 3 en réponse à l'article de C. Hart : rédiger le texte qui accompagne la photo.
- Imaginer la conversation / négociation entre le photographe et Carol Ann Duffy lors de la séance de pose et qui aboutit à la photo du document 3.

Document 1 puis document 4 sont ensuite abordés selon un projet de lecture identique, qui consiste à expliciter leur rapport organique avec le corpus : échos et différences avec les documents 2 et 3 et avec les deux pistes d'analyse que leur étude a permis de dégager – question de la *relevance* du *Poet Laureate* d'une part et question de la façon dont le *Poet Laureate* se met en scène (recul, humour) d'autre part.

Le travail sur le document 1 sera complété par une rapide recherche concernant le rôle du *Poet Laureate* aux États-Unis. En effet, dans la vidéo on apprend que la fonction n'est pas la même qu'au Royaume-Uni, sans autre précision. Les élèves apprendront ainsi que son mandat est dévolu à la préservation et la promotion de la poésie aux États-Unis.

Tâches intermédiaires possibles (et combinables) à l'issue de l'étude du document 4 :

- Imaginer la photographie qui pourrait illustrer la page consacrée au podcast de Simon Armitage sur le site de la BBC Radio 4 (exploitation de la question de l'auto-mise-en-scène du *Poet Laureate*, en lien avec le document 3).
- Imaginer l'article que C. Hart pourrait rédiger à propos du podcast de Simon Armitage suite à la mise en ligne du teaser. On pourrait ainsi reprendre point par point les critiques formulées à l'encontre de C.A. Duffy et évaluer si elles demeurent ou non valables à propos de S. Armitage (exploitation du questionnement autour de la fonction de *Poet Laureate*, en lien avec le document 2).

Activité préparatoire à la production finale : recherches personnelles sur les trois *Poets Laureate* qui composent ce dossier ou bien consultation individuelle d'un corpus (biographie, poèmes, extraits d'interviews) constitué par le professeur à propos de chacun d'entre eux. Il est tout à fait envisageable ici de substituer à Billy Collins l'actuel *Poet Laureate* américain (en 2021, il s'agit de Joy Harjo, première Amérindienne nommée dans cette fonction).

Aboutissement de la séquence : Dans le cadre de son podcast *The Poet Laureate Has Gone to His Shed*, Simon Armitage reçoit C.A. Duffy et Billy Collins pour discuter avec eux de la fonction du *Poet Laureate* et débattre de la question suivante : *Are we soon to be obsolete ?* Afin de dynamiser cette tâche d'expression orale en interaction et d'en problématiser davantage les échanges, il pourrait être opportun d'adjoindre un contradicteur aux trois interlocuteurs définis ci-avant. Benjamin Zephaniah serait un débattre tout indiqué ici, lui qui a très publiquement et à plusieurs reprises déclaré son désintérêt voire son rejet de cette fonction.

Remarques complémentaires : une entrée dans la séquence est également possible par le document 1, dans ce cas suivi du document 2 sans médiation préalable par le document 3, afin d'exploiter l'écho de problématisation logique qui existe entre documents 1 et 2. Enfin, les lecteurs de ce rapport qui seraient curieux de découvrir le poème *Meters* de Carol Ann Duffy qui a tant indigné le journaliste auteur du document 2 le trouveront aisément en ligne sur internet.

*Dossier présenté par Michaël Schaffar,
avec la commission EPC.*

- **Exemple n°2 – Dossier EPC 414 (*Happy families*) :**

Le dossier comporte trois supports artistiques de natures différentes : un tableau classique du XVIIIème siècle, un extrait d'un classique de la littérature américaine et une scène tirée d'un film prenant le contre-pied des valeurs familiales américaines traditionnelles.

Analyse des documents

Document 1 : *The Washington Family*, Edward Savage, 1789-1796, National Gallery of Art, Washington DC (oil painting, 213 x 284m)

Edward Savage, peintre et graveur américain (1761-1817), a travaillé ce tableau pendant 7 ans, au cours d'une période de vie qui l'a conduit en Angleterre et en Italie.

La scène se situe dans la résidence de Mount Vernon, sur les bords du fleuve Potomac dans l'état de Virginie. Mise en valeur par l'encadrement d'éléments colorés : des colonnes, une tenture rouge et le serviteur qui se tient bien droit. Le souci du décorum est à noter : richesse des couleurs rouges, vertes, jaunes. Le détail des tissus, riche satin et fine dentelle, épaisse toile de la tenture rouge, délicatesse des boutons de la culotte militaire, des éperons des bottes ou encore finesse des motifs des chaises...

Les figures représentées : aux côtés du président Washington, on voit la première dame Martha Washington, deux de ses petits-enfants (Eleanor et George, adoptés après le décès des parents) et, en retrait à droite, un esclave en livrée (William Lee ou Christopher Sheels selon les historiens).

- G. Washington est peint en autorité militaire et politique, vêtu de son uniforme, avec son chapeau et son épée à portée de main gauche, dans une position à la fois détendue et imposante. Sa main gauche est posée sur un texte emblématique de son action de président.
- La Première Dame tient un plan de ville : la future Washington (plan de Pierre « Peter » Charles L'Enfant), son éventail pointant l'artère principale (cf. catalogue de l'époque).
- Le jeune garçon tient un instrument de mesure dans une main posée sur un globe sans carte, comme si une partie du monde restait à créer.

Les personnages semblent figés mais l'atmosphère n'est pas froide. Le bras du président appuyé sur l'épaule du garçon, le regard de la jeune fille du côté où se trouve Washington, les gestes indicateurs d'un dialogue et la proximité physique créent une impression d'intimité familiale, que la présence du serviteur n'affecte nullement tant elle est discrète. Les regards ne se croisent pas : choix de concentrer l'attention sur des fonctions ?

Le tableau met ainsi en évidence en les combinant 3 facettes du personnage : rôles politique, militaire et familial.

Document 2 : an extract from a novel: *Little house in the Big Woods* – Laura Wilder Ingalls, 1932

Le texte est extrait des toutes dernières pages de *Little House in the Big Woods*, premier volume des onze que compte l'œuvre traduite en français sous le titre *La petite maison dans la prairie*. Il s'agit de l'autobiographie romancée de Laura Ingalls Wilder (1867-1957), publiée entre 1932 et 1943, qui narre le quotidien d'une famille de pionniers partis du Wisconsin pour s'installer dans le Minnesota près d'un village nommé Walnut Grove (passages par le Missouri, l'Iowa, le Dakota et le Kansas...), à la fin du XIX^{ème} siècle. Initialement, les Ingalls souhaitaient profiter de la loi *Homestead* (Loi de propriété fermière) de 1862 en vertu de laquelle toute famille apte à prouver l'occupation depuis 5 ans d'un territoire comprenant une surface cultivée d'au moins 150 hectares pouvait en acquérir la propriété.

Charles, Caroline, leurs quatre enfants et leur chien Jack vivent une existence émaillée de joies et de drames. Devenue rapidement un classique pour les enfants américains, l'œuvre a connu un succès international grâce à son adaptation en feuilleton TV (205 épisodes) dans les années 70 et 80, appréciée pour ses références à des valeurs humaines et surtout familiales, en phase avec une Amérique (blanche) traditionnelle, après avoir incarné la force d'une communauté soudée face aux dangers de la Frontière. Remarque : l'œuvre a été écrite après une première tentative de l'autrice de publier une autobiographie plus fidèle à la réalité (*Pioneer Girl*, 1930), refusée jusqu'en... 2015, où elle a été exhumée pour devenir un succès de librairie.

La scène se déroule en soirée. Près du feu qui chauffe la modeste maisonnée, tandis que la mère (« Ma ») tricote dans son fauteuil à bascule, le père (« Pa ») fait à ses filles un récit circonstancié très vivant de son après-midi de chasse ratée puis se met au violon. Après qu'il a entonné *Auld lang Syne*, la petite Laura l'interroge sur l'inquiétante référence au temps qui passe et qui emporte, puis se rassure avec un regard sur la scène familiale intemporelle qu'elle vit.

Le texte illustre le folklore des familles qui ont fait l'Amérique en progressant petit à petit vers l'Ouest, courageuses, résilientes, capables de dompter la nature tout en la respectant. La vision d'une famille traditionnelle avec des rôles stéréotypés, clairement répartis entre homme et femme, entre parents et enfants est présentée comme un cadre rassurant. L'attachement à la nature et le respect de la vie animale, l'évocation de la prière, la qualification de gestes avec la répétition d'adverbes tels que *gently* et *softly* traduisent la construction d'un cadre familial sécurisant. On aura noté l'abondance de détails et l'usage de l'aspect *BE+ing* qui apparente la description de la scène à celle d'un tableau (l.39 à 24). Le « *now* » final installe la scène dans une dimension universelle, intemporelle.

Document 3 : a scene from *Addams family values; it's an Addams!* (Barrie Sonnenfeld, 1993) 2'47''

A l'origine, les dessins de Charles Addams publiés dans *The New Yorker* à la fin des années 30 et au début des années 40 ont conquis le public par leur côté satirique empreint d'humour noir. Dans les années 60, une adaptation en série télévisée sur ABC a accru leur popularité au point de faire naître l'idée d'une création filmique de grande ampleur. La famille Addams est constituée de Morticia la

mère, Gomez le père, Mamie Addams, Mercredi et Pugsley, des enfants aux plaisirs étranges ou morbides, l'oncle Fétide (Fester dans la VO) aux étranges pouvoirs, Max (Lurch), le maître d'hôtel géant sosie de la créature de Frankenstein incarnée par Boris Karloff, le cousin Machin (Itt) et enfin la Chose, main intelligente dotée de mobilité. L'extrait proposé dans ce dossier provient d'une adaptation filmée et diffusée à l'époque où la famille Bush orchestrait aux États-Unis une campagne électorale fondée sur la référence aux valeurs de la famille. Nous sommes cette fois dans la pop culture.

Cette scène d'ouverture installe rapidement le contexte loufoque et satirique :

- Après un plan sur la silhouette, découpée sur fond de lune géante, d'un personnage hurlant tel un loup, nous assistons à la mise en bière par les enfants et leur grand-mère d'un chat vivant. L'inversion des valeurs est perceptible dans la situation et dans les termes inattendus de l'oraison funèbre (« *rejoice in despair* » etc.).
- Nous pénétrons dans la maison des Addams, plongée dans la pénombre : tandis qu'un personnage (Max / Lurch) joue à l'orgue une version lente du générique familial aux fans de la série TV, une scène semi-décagée de la vie familiale nous est montrée. Monsieur s'amuse de façon virile (« bras de fer » avec la Chose) pendant que Madame tricote.
- L'annonce d'un accouchement immédiat nous précipite vers une clinique où nous commençons à prendre la mesure du décalage avec un film classique. Tout n'est que subversion des situations habituellement considérées comme normales : jouissance dans la douleur, concentration sur la relation intime des parents alors que l'urgence est à la mise au monde du bébé, etc. Les enfants, dans une salle d'attente partagée avec une fillette dont la mère accouche également, font preuve d'un calme olympien et n'hésitent pas à opposer un discours cru (« *they had sex* ») à l'ingénue qui reproduit le discours parental sur la procréation.
- Alors que la question se pose de savoir si le bébé est garçon ou fille, la conclusion du passage, qui précède l'affichage à l'écran du titre du film, est l'annonce de la naissance... d'un(e) Addams !

On note le contrepied pris dans l'extrait par rapport à la représentation des valeurs traditionnelles de la famille américaine WASP. La mise en évidence dans ce document de l'étrange, du différent (l'altérité), sera un fil à tirer.

Les candidats pouvaient repérer que les trois documents font usage de codes bien définis (symboles classiques, vignettes proches du genre pastoral, éléments du gothique...) pour faire passer (de manière plus ou moins subtile) des messages éminemment politiques, jouant sur la tension entre conformité et dérogation voire subversion.

Problématique possible :

En quoi, à travers ses diverses modalités, la représentation artistique de la famille américaine véhicule-t-elle des messages sociopolitiques ?

Niveau(x) concerné(s) : Seconde : B1/B2. - également possible : Première : B2.

Ancrage dans les programmes :

- Si seconde (option retenue ici) : thématique « l'art de vivre ensemble » – axe « vivre entre générations » (éventuellement « la création et le rapport aux arts »).

- Si première LLCER anglais monde contemporain : thématique « représentations » – axe 3 « Représenter le monde et se représenter » (éventuellement « traditions et mutations : entre passé et présent »)

Principaux objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle : la Frontière, la vie quotidienne des colons dans la Prairie, George Washington, la peinture américaine du XIXème siècle, la campagne politique de George Bush (1992), le cinéma satirique américain, l'importance de la famille, le folklore des pionniers, *Auld Lang Syne*...
- Langue : temps du passé et différents aspects (*Have-en, be+ing*, formes simples au présent et au passé) au service du sens et avec un souci d'enrichissement / prépositions de localisation et marqueurs de mouvement (texte : *around, among, beside, out of, on and out, up, down, etc.*).
- Objectif citoyen : acceptation de l'autre, lutte contre les stéréotypes de genre...

Tâche(s) finale(s) possible(s) : EE et / ou EO en fonction de l'importance accordée dans la mise en œuvre. (*cf. infra*).

Mise en œuvre :

Au moins deux options sont possibles quant à l'ordre d'exploitation des documents :

- Faire prendre connaissance de l'image traditionnelle (document 2) puis la confronter avec sa subversion flagrante (doc 3) pour finir par réinvestir les acquis méthodologiques et linguistiques en étudiant le document 1.
- Prendre en compte la chronologie : doc 1, doc 2, doc 3.

Etape 1= doc. 1: *A father figure*

1. Isoler la figure de Washington (occultation parties droite et gauche où apparaissent les autres membres de la famille) et vidéo-projeter cette partie du document à la classe.
→ émission d'hypothèses : qui ? où ? quand ? quoi ?
Justification par description (utilisation de l'aspect *BE+ing*, vocabulaire des vêtements, expression du visage) avec utilisation d'expressions de l'hypothèse
2. Annonce du titre de l'œuvre → réactions
→ brainstorming sur G. Washington et apport d'informations minimales si nécessaire (un travail de recherche approfondi pourra être proposé en *homework* préalable à la réalisation d'une tâche intermédiaire – *cf. infra* – il faudra alors prévoir les modalités de la mise en commun)
→ que s'attend-on à découvrir sur les parties droite et gauche du tableau ? (opinion personnelle, hypothèse) + justification (expression de la cause)
3. Vidéo-projection de l'œuvre complète
→ vérification des hypothèses et, le cas échéant, expression du contraste / opposition (*While I expected... actually..., Unlike what I thought,...*)
4. Traitement classique d'un support pictural : description (lexique spécifique), interprétation, commentaire (avis personnel, sentiments créés...)

→ vision de la famille et message de ce tableau ?

→ conclusion sur la représentation d'une figure militaire, politique, paternelle. Un père de la nation.

Possibilité d'une tâche intermédiaire : EE – réaliser une « *cheat sheet* » sur G. Washington. La tâche pourrait être répartie entre 3 groupes au sein de la classe pour collecter des informations sur les 3 « figures » : militaire, politique, familiale (réinvestissement du lexique et approfondissement des connaissances culturelles + différenciation si besoin).

Etape 2 = doc. 2 : *Auld Lang Syne* ?

Le texte est divisé en deux parties.

Partie 1 (lignes 1 à 26)	Partie 2 (à partir de la ligne 27)
<ol style="list-style-type: none">1. Prédiction à partir des 3 premières lignes (<i>After supper Pa took Laura on his knee, while Mary sat close in her little chair. And Pa said: "Now I'll tell you why you had no fresh meat to eat today."</i>) → émission d'hypothèses sur la situation familiale, le contexte : <i>who? where? when? what?</i>2. Division de la classe en 2 groupes : Groupe A= lignes 1 à 13 / Groupe B = lignes 14 à 23 → émission d'hypothèses sur la situation précise → compensation de l'inconnu (lexique des animaux de la forêt, appui sur les prépositions, marqueurs de localisation et de mouvements)3. Mise en commun (mini-situation de médiation)4. Distribution du texte complet pour lecture individuelle → vérification des hypothèses5. Focus sur les lignes 24 à 26 : repérage des traits mis en évidence (bonté, sensibilité, entente familiale... avec lexique correspondant)6. Conclusion intermédiaire : comparaison des figures paternelles dans doc 1 et 1^{ère} partie du doc 2. Faire expliquer les différences (contexte historique mais aussi social).	<ol style="list-style-type: none">1. Relevé d'informations sur le mode de vie de cette famille : rôle du père, rôle de la mère (répartition genrée), religion, frugalité, loisirs... → lien avec le contexte de la vie des pionniers américains : apports culturels.2. Travail sur la création d'une ambiance : choix des adverbes (répétition de <i>gently, softly, snugly...</i>)3. Travail sur le point de vue : dénomination « <i>Pa /Ma</i> », contribution du choix de l'aspect <i>BE+ing</i>, notamment, qui donne à comprendre que la scène est observée et appréciée par la fillette (n'oublions pas la revendication autobiographique).4. Éluclidation et commentaire du dernier paragraphe → réactions (sentiments, opinion personnelle, lexique spécifique...)5. Conclusion intermédiaire sur la figure paternelle.

Mise en commun pour conclusion générale sur la vision de la famille et de son quotidien en tenant compte du contexte : la cohésion et l'organisation familiales comme remparts contre le chaos et les vicissitudes de l'expérience de la Frontière.

Travail à la maison à prévoir : faire une recherche sur Laura Ingalls Wilder et la série *Little House...*

Possibilité d'une tâche intermédiaire : EE – imaginer le récit dans son journal d'une soirée ordinaire par la petite fille de G. Washington représentée dans le tableau. Rédiger en 200 mots environ.

Etape 3 = doc. 3 : *an Addams !*

1. Visionnage du début à « *Dearly beloved* » + inclinaison de la tête de la grand-mère.
 - accueillir les réactions (lexique spécifique)
 - description des deux scènes (hurlement + oraison funèbre)
 - émission d'hypothèses sur la situation, commentaire de l'ambiance instaurée et des moyens utilisés (formes, lumières, déplacement de la caméra...)
2. Visionnage 1'03 à 1'16 → réactions
3. Visionnage 1'16 à 1'55
 - description : quelle ambiance est créée et par quels moyens ?
 - effet provoqué ? (Opinion personnelle, appréciation / rejet...)
4. Visionnage : de 1'56 à la fin
 - une partie de la classe se concentre sur les faits
 - une autre partie relève les éléments incongrus (travail sur le genre)
5. Mise en commun
 - contraste et comparaison
 - interprétation à la lumière de l'analyse du genre (intention satirique)
6. Commentaire du titre du film à la lumière des éléments collectés : mise en évidence du côté subversif par un jeu, qu'on peut qualifier de subtil en fin de compte, sur les stéréotypes (on ne récuse pas tout en bloc mais on joue par exemple avec l'image de la fillette : cheveux longs, robe classique mais visage fermé et discours décalé, refus d'attribuer un genre au bébé, etc.)
7. Comparaison des atmosphères familiales des docs.2 et 3.

Travail à confier éventuellement en prolongement (*homework*) : chercher sur quels axes le candidat Bush avait fondé sa campagne pour les présidentielles américaines de 1992. Mettre en lien avec les orientations du film.

Conclusion de l'étude : comparaison entre les 3 familles : différences et points de convergence ? comparaison des messages sous-jacents. Qu'apporte la spécificité de chaque médium choisi (peinture, texte littéraire, film) ?

Production finale : 2 options en fonction de l'importance accordée à l'EE et à l'EO dans la mise en œuvre de la séquence.

- Si l'accent a été mis sur les activités langagières orales : Choisir une œuvre d'art américaine contemporaine sur le thème de la famille et enregistrer une vidéo de présentation de 3 à 5 minutes à diffuser sur le site du lycée / travail analogue sur une série TV telle que *Modern Family* (Christopher Lloyd II, Steven Levitan) qui présente un large éventail de compositions familiales.
- Si l'accent a été mis sur la PE : récit d'une soirée chez les Addams tel que Wednesday (la fille de la famille) pourrait l'écrire dans ses mémoires (inspiration : Laura Ingalls).

Cette tâche finale permettrait d'évaluer l'activité langagière de production privilégiée dans cette séquence.

*Rapport présenté par Sylvie Luyer-Tanet,
avec la commission EPC
et la contribution du jury.*

Exemple n°3 – Dossier EPC 451 (*Native Americans' activism – past and present*)

Ce dossier aborde l'évolution constatée dans les formes prises par les revendications des *Native Americans*, entre rappel aux traditions et modernité.

Analyse des documents

Document 1 : *Love you some Indians*

La captation vidéo de la participation de Rowie Shebala au *National Poetry Slam* date de la session 2014 de ce concours national de *performance poetry*. Dans ce poème, Rowie Shebala évoque les différentes manifestations de l'appropriation culturelle dont les Indiens sont victimes, des stéréotypes qui perdurent dans de nombreux aspects de la société américaine, et de la violence à l'encontre des Amérindiens.

Dans le titre, l'auteure détourne une expression familière « *I love me some...* », équivalent « *I really love...* ». Au regard du contenu du poème déclamé, on mesure la distance entre l'intention initiale de cette affirmation, et les problèmes soulevés par de supposés hommages à la culture amérindienne.

La performance de Shebala, caractérisée par son éloquence et son émotion (d'autant plus perceptible par le cadrage resserré sur le visage uniquement) souvent teintée de colère, amène le public à s'interroger sur la fréquence et la variété des attaques subies par les peuples autochtones. La réaction du public se fait entendre hors champ lorsqu'il repère l'ironie des propos, soulignant la force des images choisies par Shebala, appuyées par sa gestuelle et la modulation de sa voix. Le dispositif (micro, bruits de fond, absence de décor ou de costumes) évoque une session de scène ouverte, d'autant que Shebala interpelle le public, dès le début, en installant une familiarité et une connivence s'avérant rapidement trompeuse.

Les paroles déclamées établissent un parallèle entre les clichés propres à la culture populaire américaine et ceux se rapportant aux Amérindiens. Ainsi, Shebala se réfère à l'opposition entre

cowboys et Indiens, rappelle que l'industrie automobile puise dans les noms de tribus amérindiennes (*Cherokee, Pontiac*) pour nommer ses modèles, souvent sans doute à l'insu de nombreux consommateurs ; elle évoque aussi les équipes de football américain et leurs mascottes caricaturant les Indiens (*Kansas City Chiefs, Redskins*), la chanson folk (« *my land is your land* », référence à la chanson de Woody Guthrie) et la question du territoire. Ces exemples déconstruisent l'utopie du vivre ensemble.

Non seulement le poème s'appuie sur le motif de la conquête (la route I40 / *Interstate 40*, la mention de la « *Manifest Destiny* »), au cœur de l'histoire américaine, mais il rappelle également d'autres repères historiques moins glorieux et plus controversés, tels que Thanksgiving ou les guerres séminoles (ayant principalement pour objet l'occupation de la Floride).

La force du slam proposé par Shewala repose grandement sur sa capacité à évoquer un repère commun a priori consensuel (« *Be the Indian and not the cowboy* », « *honor them* », « *welcome the brave* ») pour ensuite déconstruire le mythe et souligner la méconnaissance d'une culture (« *turn them into cartoon characters* »), l'instrumentalisation des symboles à des fins mercantiles (« *dream catchers made in China* »), l'imitation simpliste et l'appropriation (« *fake feathers* »), la condescendance (« *We all know that Indians don't have Twitter accounts. We still use smoke signals* »), la persécution violente et la volonté d'extermination d'un peuple. Pour souligner ce point, on notera la diversité des termes employés pour définir la couleur rouge (*crimson, blood, redskin, scarlet, purple*) en gardant à l'esprit que le mot *redskin*, *r-word*, est aussi connoté que le *n-word*.

A plusieurs reprises, Shewala illustre le fait que les Amérindiens sont exploités (*work beneath suns*), réduits à l'état d'objets ne pouvant s'exprimer, présentés ici comme une accumulation de fragments et d'accessoires (*feathers, tomahawk, black eyes, white teeth, bows*) plutôt que des individus libres et égaux. Ces éléments créent une dichotomie entre la visibilité des clichés, par opposition à l'accusation d'*invisibilisation* souvent formulée par les Amérindiens.

A travers la multitude de verbes à l'impératif, autant d'éléments d'un parcours (du déguisement, au voyage en passant par les rassemblements festifs), l'Amérindienne tend un miroir au public pour provoquer une prise de conscience. Elle accumule et liste les offenses subies au quotidien par les peuples autochtones, sous prétexte d'hommage parfois, par ignorance et bêtise souvent, et qui attisent la haine. La couleur de leur peau les essentialise mais certains y associent une discrimination positive. La variété des cultures est ignorée (avec le terme général *Indian days*), pour ne se limiter qu'à certains rituels répétés sans fin dans les stades, à l'écran, pour créer un spectacle, et non pour faire société, ou pour informer (*Double-coat over history. Whitewash the red bricks of the reservation*). La colère palpable dans les propos de Shewala se manifeste non seulement dans ses intonations mais aussi les répétitions (anaphores avec *Welcome, Go back to thinking* ; phrases répétées, par exemple « *You are Indian* »), l'accumulation. Elle transparait également dans l'opposition du « *you* » à qui les impératifs se rapportent, et le « *we* » des Amérindiens.

La conclusion du poème offre un contraste saisissant entre l'euphémisme de « *this was just fun and games* » et l'occurrence de la première personne du singulier. Dans ces derniers mots, énoncés plus lentement et d'une voix plus grave, se rejouent l'opposition entre cowboys et Indiens avec l'image du lasso, or Shewala donne à voir sa résilience et, après avoir énuméré avec éloquence tous les affronts subis, laisse l'auditeur sans voix, faute de contradiction possible.

Document. 2 : “50 years after the occupation of Alcatraz, Native Americans gather – and resist”, article paru dans le magazine *Vogue* en 2019.

L'article rapporte les festivités ayant célébré les 50 ans de l'occupation d'Alcatraz par une communauté d'Amérindiens. La journaliste fournit des repères historiques, d'abord en citant le nom de cet événement récurrent : *Unthanksgiving Day*. Alors que *Thanksgiving* incarne un jour de fête consensuel pour la plupart des Américains (bien que remis en cause par les membres des populations indigènes qui soulignent les exactions commises par les colons), *Unthanksgiving Day* est autant un rassemblement festif à plusieurs égards (Jetton parle de « *ceremony* », l.19, de « *dance groups* », l.31) qu'un mouvement de contestation (l. 34 : « *resistance* »). Pour préciser le contexte, l'article rappelle des dates antérieures. Le traité de 1868 rend légalement possible l'occupation de 1969. Le but et les modalités de l'occupation de 1969 sont indiqués dans plusieurs passages de l'article, martelant la signification de cette date-clé dans le mouvement pour la défense des droits des Amérindiens. La journaliste souligne la durée, mais aussi le nombre important de participants (« *hundreds of people* », l.11), la démarche inhérente au projet (installer et pérenniser les vies de plusieurs familles), mais aussi les difficultés éprouvées par les occupants (« *arduous conditions* »), en raison des restrictions imposées par les pouvoirs publics. Les conditions difficiles de ce jour d'octobre 2019 semblent perpétuer ce contexte hostile : « *frigid air and wet ground* » (l.1).

Les deux premiers paragraphes, en rappelant les faits passés, permettent d'apprécier le rôle et la signification des événements de 2019. Les deux rassemblements offrent des similitudes : le nombre important de participants, le souci de la protection de l'environnement (au vu de la venue de l'association « *Protect Mauna Kea* »). La continuité est également garantie par la présence de personnes telles que Lenny Foster, ou Michael Horse, rappelant la portée de l'occupation de 1969 (« *an awakening* »), un impact rappelé également par la journaliste (« *regarded by many as the birthplace of the Modern Native American rights movement* » puis « *It also inspired acts of civil disobedience* »).

Si cette analyse souligne la dynamique nouvelle amorcée par la première occupation d'Alcatraz, l'article insiste également sur ces rituels et traditions qui se perpétuent comme la cérémonie du lever du soleil.

Par ces rassemblements, les participants et organisateurs souhaitent servir plusieurs objectifs : célébrer le passé, affirmer à la fois la présence et la visibilité des Amérindiens (« *we became very visible* », « *the land is still here and so are the indigenous people* »), tout en invitant à l'unité, au sein de cette communauté (« *Indians of All Tribes* », « *indigenous people across the Americas* »), notamment grâce au discours cité au dernier paragraphe jouant sur les répétitions pour inspirer un esprit de communauté.

L'ambivalence de cette manifestation réside dans cette volonté de maintenir un certain nombre de rituels pour assurer un avenir plus radieux.

Document 3 : *Change the mascot – take action*, capture d'écran d'une page du site *Change the Mascot*.

L'image se focalise sur les actualités et les actions menées dans la campagne intitulée *Change the Mascot*. La mise en page, caractéristique, sera facilement identifiable par les élèves.

La bannière du haut met en exergue les 2 mots '*change*' et '*mascot*', alignés avec le logo des *Washington Redskins* barré. Plusieurs rubriques apparaissent, indiquant une activité de veille journalistique, une liste des alliés et soutiens, un hashtag renvoyant à l'impact et la présence du mouvement sur les réseaux sociaux. Un lien renvoie également à une vidéo illustrant l'action de ce mouvement. Dans la 2^e ligne, la rubrique « *R-dskin web skin* » propose un programme (*web skin*) qui transforme le mot *redskin* en un autre, plus acceptable.

Sous la bannière, le terrain de football et le logo barré fournissent le contexte nécessaire pour comprendre qu'il s'agit de l'équipe de football américain des *Washington Redskins*. Le cercle barré rappelle l'idée que le mot ou le symbole ne doivent plus être utilisés.

A droite, sous le logo indiquant que le combat se mène sur plusieurs fronts médiatiques, les derniers tweets du compte affilié au site donnent à voir l'impact du mouvement relayé notamment par une chaîne de sports très connue (ESPN). On peut avoir ici un écho au document 1, dans lequel Rowie Shebala affirme sur le ton du sarcasme que les Amérindiens n'ont pas de compte Twitter.

Le contenu principal, sous le titre « *Take Action* » fournit la feuille de route à suivre, dans laquelle les concepteurs s'adressent à l'impératif aux visiteurs, en détaillant les différentes composantes de l'opération de lobbying : courrier papier, appel téléphonique (outils traditionnels), utilisation de hashtags pour interpeler les plus hautes instances de la ligue de football, envoi de mail. On comprend ainsi qu'un effet de masse est nécessaire pour optimiser la pression médiatique sur un destinataire unique, la NFL.

Le dernier paragraphe, intitulé « *Spread the Word* », étend le champ d'action en ne se limitant plus à une communauté mais en démultipliant les relais possibles. Les visiteurs sont encouragés à diffuser des documents préétablis, à étendre la campagne aux alliés, à contacter les médias locaux, de sorte à construire une « *grassroot campaign* ». Ce mode d'action, particulièrement plébiscité aux Etats-Unis depuis la campagne présidentielle de 2016, bien adapté au fonctionnement des réseaux sociaux, revêt un caractère paradoxal : grâce à des outils modernes, il rajeunit et améliore un procédé qui part de la base, à savoir des citoyens.

En ciblant la NFL, la campagne attaque une ligue puissante, incarnant le pouvoir de l'argent et la marchandisation des symboles.

Document 4 : photographie de presse prise par Charles E Knoblock, publiée en 1970 par l'Associated Press.

Sur cette photo en noir et blanc, notre œil est tout de suite attiré par le teepee qui semble presque disproportionné par rapport aux autres éléments, puisque sa présence au 1^{er} plan accentue la distorsion opérée par la perspective. A l'arrière-plan, les bâtiments paraissent plus petits. Il faut également noter la présence d'éléments graphiques immédiatement identifiables sur ce teepee, mais demeurant à nos yeux difficilement déchiffrables. A proximité, les occupants ont installé du mobilier qui est habituellement destiné à être pérenne (mobilier de cuisine, de séjour, de salon). En regardant

de plus près les visages des quelques personnes rassemblées, on devine qu'il s'agit d'un groupe de *Native Americans*, ne portant pas de signe distinctif vestimentaire ou ornemental. Sans le teepee et le mobilier, ils passeraient sans doute inaperçus dans la ville.

L'image de celle-ci rassemble des symboles bien connus – les voitures imposantes, les grands panneaux d'affichage (le *Dewars' White Label* est une marque de whisky), le drapeau, le bus. Ce paysage urbain offre un contraste saisissant avec les grandes plaines, sans peu de végétation, souvent associées aux *Native Americans*, ainsi que notre imaginaire a pu les construire grâce au cinéma. Mis à part cette portion de ciel coupée à gauche et à droite par des constructions verticales, le cadre ici est dominé par une diversité d'éléments peu ordonnées, dont l'accumulation peut aussi créer une confusion, accentuée par le camaïeu de gris qui ne nous permet pas toujours de distinguer clairement tous les éléments. L'occupation vient un peu plus encombrer la ville, et la protestation s'organise par une désorganisation de l'espace, pour imposer la présence d'un peuple à la vue d'un autre. La légende de la photo citée dans le paratexte met également en lumière la déconstruction des repères, car on comprend l'incongruité de cette occupation au sein d'une ville assimilée à un autre élément de l'identité américaine, le baseball, dont l'équipe de Chicago est nommée ici.

Problématique possible : Dans quelle mesure les modes de revendication des Amérindiens se modernisent-ils et se font-ils entendre ?

Niveaux concernés et ancrage dans les programmes :

Possibilité 1 (privilegiée dans la mise en œuvre proposée ci-dessous) : Enseignement de spécialité 2-Anglais monde contemporain – LLCE. Thématique : Faire société. Axe : 2 – Libertés publiques et libertés individuelles. Objets d'étude : Revendications identitaires, Représentation des minorités et des régions d'un même pays

Possibilité 2 : Cycle terminal (enseignement commun), Diversité et Inclusion

Possibilité 3 : Cycle terminal (enseignement commun), Espace privé / Espace public

Possibilité 4 : 2de, Vivre ensemble, représentation de soi et rapport à autrui.

Objectifs :

- Culturels : Amérindiens, politique d'assimilation, Manifest Destiny.
- Lexicaux : la culture et les rituels amérindiens, outils pour l'analyse poétique (*rhymes, anaphora...*), rapporter des paroles et exprimer l'implicite, vocabulaire de la colère et protestation
- Grammaticaux : voix passive, *present perfect* comparé au passé
- Phonologique : rythme de la langue, accents toniques, accents de phrases
- Communicationnels : CO, CE, EE vers EO
- Méthodologiques : stratégies d'écriture d'un discours, d'un article, mise en voix
- Citoyen : sensibiliser les élèves à la situation des peuples autochtones

Productions finales possibles :

- Rédaction et mise en voix d'un discours ou slam inspiré par le document 1, pour accompagner les documents 2 et 3 (prise de parole des participants et militants).
- Interview d'un participant à la première occupation d'Alcatraz.

Mise en œuvre :

Ordre des documents: 4&2 > 3> 1

Etape 1: Document 4 & 2 : Past and present

- Document 4 utilisé comme une entrée en matière
Brainstorming sur les représentations spontanées qu'ont les élèves de la culture amérindienne, avant ou après la projection de l'image.
Description et commentaire de la photographie, d'abord sans le paratexte.
La description doit faire émerger la juxtaposition inhabituelle des marqueurs de la culture indienne dans la ville, et permettre de fixer un ancrage temporel.
Confirmation avec le paratexte : date, notion d'occupation, forme de protestation.
Ce travail permet une transition et contextualisation du texte qui suit.
- Document 2
Travail sur le paratexte: identifier la source, faire repérer la date, avant d'explicitier les termes du titre :
Native American : pourquoi utiliser ce terme plutôt que Indians ? Sensibiliser les élèves à ce terme.
Activists : deviner les modes que peut prendre ici l'activisme.
Occupation : référence à *Occupy Wall Street* et au *Occupy movement* plus globalement. Faire induire la notion d'opposition/
Alcatraz : lieu d'abord connu comme une prison, donc pourquoi est-il mentionné ici ?
Déductions à vérifier dans la phase suivante.
- Repérages visant à répondre aux questions en WH, puis élucidation du lieu symbolique choisi : Alcatraz.
- Liste des participants, origines, tribus, pour conclure à la diversité des manifestants.
- Retour sur le déroulement et les rituels observés, pour souligner qu'ils sont hérités du passé.
- Effet des rituels et commémorations, pour conclure sur le but recherché (renforcer la communauté, perpétuer des traditions, soutenir, inciter à la résistance). Mise en évidence de l'unité entre les différentes tribus.

Pour prolonger cette question (nécessité des commémorations et du soutien entre les tribus), faire effectuer des recherches sur :

- L'origine géographique des participants (constitution d'une carte)
- Les événements et références historiques dans l'article : 1^{ère} occupation d'Alcatraz, le Traité de Fort Laramie, *Terminations Laws*. Conclure sur le rôle déterminant de l'occupation de 1969 : réclamer un territoire, contester la politique fédérale à l'égard des Amérindiens.
(Travaux présentés à l'oral)

Etape 2 : Document 3 : *how to protest today*

- Anticipation : projeter le logo barré et son arrière-plan (terrain de football américain) uniquement : formuler des hypothèses sur l'image : que ou qui représente-t-elle ? pourquoi est-elle barrée ? Travail du lexique pour exprimer l'implicite, l'intention.
- Analyse des différents éléments constituant la page, en version papier, pour définir la nature du document, les ressources disponibles sur la page, et le but de chaque partie du document (informer, tenir une veille, promouvoir, agir).
- Travail de groupe : grâce à l'équipement dont disposent les élèves, chaque groupe pourra effectuer des recherches sur les ressources proposées par le site, sur les informations trouvées, sur les messages contenant les *hashtags* mentionnés (en conseillant aux élèves de trier ces messages en fonction du contenu, du registre employé, de la source – compte vérifié ou non), sur la communication des militants ayant construit le site.
- Les informations relevées après ces recherches pourront amener à compléter la carte préalablement établie, en indiquant les lieux associés à des conflits / actions, les groupes impliqués dans cette action.

Tâche intermédiaire :

- Rédiger et enregistrer les messages à diffuser sur les radios locales pour cette campagne, en prenant en compte le contexte historique évoqué dans les documents 2 et 3.
ou
- Interview d'un membre du collectif *Change the Mascot*, reprenant les arguments vus dans les documents 2 et 3.

Etape 3 : Document 1 : *deconstructing stereotypes on stage*

- 1ère écoute : introduction (jusque 0'13"). Définir le contexte, le type d'événement, anticiper le style poétique (rimes ? répétitions ? accents ?), anticiper le contenu (« *everybody loves the Indians* »). Rappel aux représentations évoquées dans la première étape, enrichissement (objets, symboles, noms, stéréotypes associés aux Indiens).
- 2^e écoute : document complet : relever l'atmosphère sonore (réactions du public), le ton employé par Rowie Shebala, la gestuelle qui accompagne sa parole.
- 3^e écoute : prise de notes, écoute guidée par les éléments relevés précédemment. Objectifs : d'abord reconnaître les mots se rapportant aux Amérindiens, puis comprendre que ce sont des clichés qui sont dénoncés, que Shebala évoque l'exploitation d'une culture par un groupe dominant.
- Une écoute plus ciblée par la suite pourra être guidée par ces axes. Prise de notes sur quelques passages imagés. Vérification de la compréhension de ces quelques passages à l'aide de la retranscription (*script*).
- Repérer les procédés propres au style poétique et au slam, pour conclure sur la force du poème déclamé.
- Mise en voix de passages du slam, pour un travail phonologique et entraînement à la scansion.

Production finale : en s'inspirant du style et des techniques employées par Rowie Shebala, rédiger et enregistrer un slam que l'on aurait pu entendre au rassemblement évoqué dans le document 2.

*Rapport présenté par Angélique Andretto-Métrat,
Alexandre Smith, Michèle Andréani,
avec la commission EPC,
et la contribution du jury.*

Exemple n°4 – Dossier EPC 385

Traitement du dossier par une candidate ayant réalisé une prestation très convaincante

Dans une courte introduction, la candidate précise les grands enjeux de l'architecture : celle-ci fait partie du présent, est sujet à controverse, facteur de tradition, mais aussi signe de modernité. Elle suscite de vives réactions dans le public. Le dossier concerne l'architecture britannique du passé au présent.

Les documents sont analysés et présentés autour de 3 axes : l'architecture britannique du passé au présent ; l'architecture qui fait débat ; l'architecture vecteur d'émotions.

La problématique proposée est axée sur l'architecture comme reflet de la culture britannique et de l'évolution de la société.

La tâche finale proposée est: « *You are a student at the London Architecture Academy. Your school is organizing Architecture Appreciation Week. Choose a building in London and write an article about it for the school website. Describe the building and people's reactions to it. Illustrate your article with pictures. (use an app / Genially for example).*

Les principaux objectifs sont rapidement présentés :

- Culturels : l'architecture britannique des cathédrales des différentes villes du pays aux gratte-ciel londoniens; littérature de Ken Follet)
- Lexicaux : architecture et bâtiments; émotions
- Grammaticaux : superlatif
- Communicationnels : expression écrite dominante
- Socio-linguistiques : adaptation de son écriture à un article de presse

Le niveau visé et l'axe travaillé sont : 1^{ère} tronc commun art et pouvoir, voie technologique. Niveau B1 vers B2.

Éléments facilitateurs et obstacles sont évoqués de façon incisive : vidéos, images, lexique, mots transparents et accentués. Dans le texte littéraire, la candidate souligne l'absence de difficulté posée par le lexique en réception ; elle repère en revanche la difficulté prévisible liée aux expressions idiomatiques dans l'article de presse.

Ordre proposé : le traitement chronologique du dossier est justifié, afin de faire apparaître les évolutions architecturales à travers le temps.

Doc 3 / doc 2 / doc 1A et 1B.

1. *Traditional British architecture* – Document 3

La candidate fait anticiper le contenu du document à partir du paratexte, au vu du contenu informatif de celui-ci. Elle prévoit immédiatement des recherches sur l'auteur et ses œuvres. Elle propose ensuite la lecture du premier paragraphe uniquement, accompagnée de deux questions pour seul guidage. Elle souligne le parallèle entre le besoin d'enrichissement lexical de l'auteur lui-même et celui de son public (et des élèves). La candidate propose ensuite de passer à une lecture du texte intégral et suggère un repérage des éléments suivants : les lieux et le vocabulaire lié à l'architecture. Le dispositif retenu est d'abord un travail en autonomie, puis une mise en commun par groupes de 4 à 5 élèves. Anticipant les besoins d'étayage culturel des élèves, la candidate fait procéder à une recherche géographique pour faire repérer les villes à l'aide d'une carte. Elle remanie les groupes afin de faire expliquer aux autres les fruits des recherches effectuées. Elle souligne et précise les compétences transversales et communicationnelles développées par les élèves. Elle fait ensuite repérer les adjectifs et réfléchir au sens des termes les plus complexes, comme *enraptured*, faisant inférer la connotation positive en s'appuyant sur le cotexte. Elle prévoit un récapitulatif par les élèves des éléments de compréhension généraux, ainsi qu'un point sur l'auteur/narrateur et sa fascination pour l'histoire, faisant émerger le lien passé/présent pour les élèves. Afin de fixer le lexique spécifique du texte, la candidate fait réaliser une fiche lexicale composée collectivement par les élèves, sur un document partagé, en se concentrant donc sur l'architecture médiévale mentionnée dans le texte. Ce travail est demandé hors la classe, via l'ENT de l'établissement. La première tâche intermédiaire prévoit une recherche en groupe sur l'une des cathédrales mentionnées par Follett. Les élèves doivent en fournir une illustration et en faire la description : un élève par groupe fait la description aux autres.

2. *London's modern architecture* – Document 2

La candidate procède tout d'abord à un « remue-méninges » sur le Gherkin (le nom). La candidate souligne le caractère peu évident de cette anticipation. Le cas échéant, elle fait vérifier les hypothèses émises à partir du premier visionnage de la vidéo. Elle prévoit ensuite la consigne suivante : « *Concentrate on the emotions and words used to describe the Gherkin* ». Les élèves, en groupe, comparent leurs notes et présentent en classe entière les repérages effectués. (*organic, curbs, light*) Une dernière écoute demande le repérage d'éléments d'architecture plus détaillées (*blinds, from floor to ceiling...*). Elle cherche à faire repérer les blocs lexicaux. Elle fait ensuite compléter la fiche lexicale (architecture moderne, cette fois). Enfin, sous forme de carte heuristique, la candidate propose aux élèves de synthétiser l'ensemble de leurs connaissances sur ce bâtiment. : « *Summarize what you know about the Gherkin* ». Une trace écrite est effectuée à partir de cette carte heuristique. A la suite de ce travail est proposée la seconde tâche intermédiaire. La consigne est la suivante : « *You have just visited the Gherkin. Write an email to your friend to give your impression of it* ».

3. *Beauty in the eye of the beholder* - documents 1A et 1B

A partir de l'image seule (sans l'encart), la candidate fait émettre des hypothèses sur le lieu pour valoriser d'éventuelles connaissances culturelles des élèves. Elle projette ensuite l'image avec l'encart et fait confirmer ou infirmer les hypothèses. Elle cherche à faire repérer le Shard avec les

questions suivantes : « *What is it ? Where is it ? What do you know about it ?* » Elle cherche à réactiver des connaissances antérieures sur le superlatif. Elle fait effectuer une première lecture avec une entrée générale, sous la forme d'un questionnement simple s'apparentant à une possible grille de lecture : « *What do people think about the Shard? Do they love it / hate it / have mixed feelings about it? Choose and justify* ».

Dans un second temps, elle fait repérer les différents bâtiments cités dans le texte et les termes utilisés pour les décrire. La candidate fait mettre en commun ces différents repérages en groupe, avec une carte de Londres, afin de préparer et amorcer la tâche finale, en salle multimédia. Les critères de réussite sont précisés, en parfaite cohérence avec le travail effectué pendant la présentation.

L'entretien a permis au jury d'apprécier la présentation honnête faite par la candidate, sa capacité à remettre en question ses propositions initiales au gré des réflexions nouvelles, et la clarté du propos, précis et structuré, sans recours abusif à un jargon inutile.

Pistes proposées par le jury pour l'exploitation du dossier (385)

Le dossier propose une réflexion sur l'architecture, en particulier sur des bâtiments à la portée symbolique forte, très *visibles*, et sur la façon dont les constructions anciennes (cathédrales) et récentes (tours modernes iconiques de Londres) assument, voire recherchent, cette visibilité. La question de la grandeur (au sens propre et au sens figuré) apparaît en creux ou explicitement comme une problématique pensée par les constructeurs, et à laquelle chacun, en tant que spectateur, peut être confronté, de façon d'abord personnelle, mais aussi, plus avant, de façon collective : comment une œuvre architecturale, par définition exposée au regard public, résonne-t-elle dans l'imaginaire collectif ?

Documents 1A et 1B

Les documents 1A et 1B sont tous deux issus du même article extrait de la version en ligne du magazine spécialisé dans le design et l'architecture Azure, paru peu après l'inauguration de The Shard, qui impose sa silhouette au Sud de la Tamise depuis 2012. Le document 1A constitue l'en-tête de l'article, le document 1B une partie du contenu.

Le bâtiment, conçu par Renzo Piano, tient son nom d'une critique du English Heritage, qui voyait dans l'ex-London Bridge Tower « *a shard of glass through the heart of historic London* ». Dans son nom déjà, comme dans sa masse et sa grandeur, la critique semble inhérente à l'identité du bâtiment. C'est d'ailleurs la focale de l'article, qui choisit de retourner les critiques pour en montrer les faiblesses, les nuancer ou les atténuer. L'en-tête – le document 1A – nous propose une vision du bâtiment intégré dans un plan large qui inclut la Tamise, Tower Bridge à l'arrière-plan, et les deux rives du fleuve. Même vu de loin, au sein de son « environnement naturel », le bâtiment impressionne par sa hauteur, transperçant les nuages. Dès ce chapeau, l'article propose un regard admiratif mais mordant sur le bâtiment (it « *stakes its place on the Thames* »).

L'article (le document 1B), volontiers ironique (« *Pity the Shard.* », « *Oh, the cheek of it!* »), prend comme fondement les nombreuses remarques négatives (« *a deluge of criticism* », §1), et de façon assez didactique, va les démonter, (« *Most of it had nothing to do with the architecture* », §1), montrant en creux les passions que peut soulever un tel monument et la force symbolique qu'il peut

revêtir, au-delà des simples aspects techniques, technologiques ou esthétiques, de la discipline. Ainsi, les lignes du bâtiment, à la modernité jugée excessive sont en fait héritées d'un peintre du XVIIIème (§2), son financement étranger ne l'empêche pas d'avoir été conçu par un Londonien (Irvine Stellar) (§2), sa domination sur le paysage urbain londonien, vue comme symbolique d'une forme d'ultra-libéralisme (« *corporate greed* »), est aussi gage d'activité économique (§3), et cette verrue dans le paysage (« *a blight on the skyline* »), en s'inscrivant dans le développement vertical de la capitale, promet à l'avenir d'être de moins en moins choquant, et plus harmonieusement intégré, sans faire trop d'ombre au Londres historique, notamment à St Paul's (§4). Bref, le journaliste use d'une dialectique assez schématique en répondant, presque comme un écho, ou comme en un exercice de style, aux critiques diverses que subit le mastodonte.

Dans l'ensemble, néanmoins, l'auteur de l'article ne prend que très prudemment position (« *Perhaps it's just a spate of anti-modern sentiment* », « *These were all the points to ponder* »), et ne s'enflamme pas sur le bâtiment, conservant un regard acerbe sur l'inauguration, pourtant en grandes pompes, mais jugée kitsch, de l'œuvre de Piano – comparée à une broche de rôtisserie verticale, puis à un obélisque extra-terrestre -, et préférant conclure sur une évocation poétique du bâtiment dans son environnement : entre la convocation de l'image d'Oliver Twist, mais aussi celle d'éléments plus ou moins récents, mais fermement inscrits dans l'imaginaire urbain de la capitale (St Paul's, the Tate, the Gherkin, Olympic logos), l'auteur de l'article semble laisser la place symbolique et affective qui sera réservée au Shard, ouverte à tous les possibles.

Document 2

La vidéo est un court documentaire, à l'accès relativement simple, sur le 30 St Mary Axe, plus connu sous son surnom de Gherkin (comme le Shard, son appellation commune est fondée sur une comparaison pas forcément flatteuse), qui invite à la découverte des qualités de cette tour londonienne oblongue vite devenue iconique (« *Welcome to the Gherkin* »), conçue par le cabinet d'architectes de Norman Foster et inaugurée en 2004. Il n'est pas anodin de noter ici qu'à l'époque c'était la plus haute construction immobilière de Londres.

Appuyé par des considérations générales, en introduction, sur l'importance de l'architecture comme forme d'art et comme élément constitutif de notre quotidien, le reportage est une présentation élogieuse de cette construction. Le ton est celui de l'expertise, même si les nombreux témoignages ne sont pas forcément ceux de spécialistes – Jeremy Irons (pourquoi lui ?) n'intervient que brièvement pour relever la sensualité des formes du bâtiment (« *I love the Gherkin because I love curves* »), tandis que d'autres, journaliste, employé ou architecte, apportent leur pierre à l'édifice de commentaires laudateurs, tandis que des plans en mouvements fluides de caméra viennent illustrer ces derniers. Le documentaire se transforme quasiment en clip promotionnel, amenant même le spectateur averti à questionner la démesure de la construction, qui, comme celle du Shard dans le document 1, peut sembler confiner au grotesque.

Le reportage ignore ce recul et souligne combien le Gherkin combine esthétique et intelligence de conception, dans un souci d'intégration dans l'environnement de la City : le souci d'échapper à l'obsession de la hauteur et de l'effet de masse (comme c'était le cas avec un de ses prédécesseurs, the Equitable Building, et sa « *shadowy bulk* »), mais plutôt de se concentrer sur l'idée d'espace (vue

ouverte et très panoramique, adaptation des ouvertures aux changements météorologiques), est constitutif de la tour. Le reportage insiste sur cet aspect, même s'il est démenti par les images elles-mêmes qui montrent la domination colossale du bâtiment dans le paysage urbain de la City. L'absence de colonne intérieure liée à sa forme courbe évoque aussi, par ailleurs, la comparaison avec les constructions gothiques. Relevant son ingéniosité (« *smart* » et « *brain* » sont répétés, « *thoughtful* », « *it adjusts* »), le document finit par présenter la construction comme une entité quasi-autonome et vivante, voire un monstre bienveillant (« *organic* », « *Like a living creature* »).

Document 3

Le document est un extrait d'une introduction à *The Pillars of the Earth*, roman historique de Ken Follett, plus connu pour ses succès de librairie dans le domaine de la fiction à suspense, introduction publiée sur le site de l'influente présentatrice Oprah Winfrey. Le roman lui-même date de 1989 et traite de la construction (fictive) d'une cathédrale au XII^{ème} siècle, à Kingsbridge. Dans cette présentation, Follett retrace le parcours qui l'a amené à s'intéresser à ces constructions, et plus globalement à l'architecture en général – ses motivations furent d'abord celles d'un écrivain qui se documente pour écrire, et qui s'imprègne de la discipline (« *I had no vocabulary to describe the buildings* ») avant de devenir, très rapidement, un passe-temps, et une passion.

Stimulé par l'ouvrage de Pevsner, Follett présente cette passion comme une sorte de révélation, où l'admiration esthétique brute est renforcée par la considération de la prouesse technique (les champs lexicaux des émotions ET de l'architecture médiévale sont d'ailleurs très prégnants – sans que le second ne tombe dans la technicité excessive). C'est d'ailleurs l'invention de l'arche en ogive qui est qualifiée ici de « *sublimely beautiful* », alliant technique et esthétique dans la recherche de grandeur. Et c'est cette idée de hauteur, de grandeur, que Follett souligne (« *how to build a taller church* », « *huge* », « *giants* », « *ever-taller* »), et qui le fascine, surtout dans la mesure où cette grandeur reflète la confluence de la petite histoire et de la grande (« *story* » et « *history* » sont mis deux fois en parallèle) : l'écrivain de roman historique prend le dessus, et, contemplant ces constructions immenses, y cerne la progression de leur érection, les péripéties liées au développement des cités, ou même la vie des bâtisseurs médiévaux, dans leur labeur quotidien. Follett nous invite donc ici, en préambule à son roman, à ouvrir les yeux sur les cathédrales pour y lire leur(s) histoire(s) au-delà des pierres - comme lui l'a fait suite à sa lecture de Pevsner (« *That book gave me eyes (...)* »). Dans une approche qui pourrait être comparée à celle d'un peintre moderne, Follett invite à la régénérescence du regard.

Problématique possible

Qu'est-ce qui crée la valeur symbolique d'une construction architecturale ? Quel regard porter sur les constructions architecturales spectaculaires ?

Projet pédagogique

Le dossier peut être intégré à une séquence de Première LLCER – AMC, dans la thématique « Savoirs, Créations, Innovations », et dans l'axe 2, « Sciences et techniques, promesses et défis ».

Autre possibilité en cycle terminal : série STI2D, ayant opté pour la spécialité « architecture et construction », dans l'axe « Territoire et Mémoire », en niveau B1-B2.

Objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle : Londres ; le paysage urbain (*cityscape*) ; l'écrivain Ken Follett
- Objectifs :

Lexicaux : l'architecture (gothique et contemporaine), les techniques, le paysage (urbain), l'esthétique ;

Grammaticaux : expression de la possibilité technique (*enable / thanks to / ...*) ;

Communicationnels : CE et CO en réception / EE en production, étant donné le travail critique précis demandé en TF

Méthodologiques : Savoir expliquer, justifier des choix ou des goûts architecturaux ; Savoir discerner des arguments et déployer des contre-arguments (dialectique rhétorique).

Production finale possible : Un projet ambitieux, qui pourrait s'envisager en interdisciplinarité, serait l'élaboration de plans, ou d'une maquette pour un bâtiment monumental à Londres (par exemple une librairie centrale), complétée d'une note de présentation (EE) qui en justifie les choix architecturaux (pratiques, techniques, technologiques, esthétiques et symboliques).

Tâches et évaluations :

- Une tâche intermédiaire pourra être la présentation d'une œuvre architecturale existante choisie par l'élève, qui expliciterait les liens entre la réception de cette œuvre ou les ressentis face à cette œuvre et les aspects architecturaux (techniques, esthétiques, symboliques).
- Une tâche finale pourra consister en la rédaction d'un article critique (EE) en lien avec une construction londonienne récente, telle que le O2 ou le City Hall, en en devant éventuellement les critiques.

Ordre d'exploitation des documents :

Un choix évident serait de respecter une forme de chronologie thématique, donc 3 – 2 – 1, en partant des références au Moyen-Âge pour y voir, peut-être, une forme d'héritage et certaines continuités, mais aussi certaines ruptures, aujourd'hui.

Il semble aussi envisageable de prendre le document 2, facile d'accès et assez unilatéral, comme point d'ancrage et comme vecteur. Le document 1, plus nuancé, et proposant critiques et contre-critiques, serait alors privilégié en fin de parcours réflexif (2 – 3 – 1).

Mise en œuvre possible :

En se fondant sur l'ordre chronologique pré-cité, on peut envisager un travail de compréhension écrite du texte de Follett (doc. 3) qui permettra de se familiariser avec le lexique de l'architecture, de

comprendre certains enjeux, et notamment celui du regard du spectateur (au-delà des enjeux de la conception). Ici, la subjectivité (Follett parle à la première personne, et convoque essentiellement du ressenti) pourra amener à un relevé des lexèmes liés à l'émotion, et à la subjectivité du regard (« *That book gave me eyes* »).

L'idée de recherche de hauteur, très présente, pourra être repérée et interrogée (motivations religieuses, et esthétiques) et confrontée à la vision du Gherkin, dont on pourra proposer une simple image en anticipation, afin de soulever l'idée de parallèle (ou de contraste en ce qui concerne les aspirations à la hauteur), et amener, en anticipation, des questionnements sur les motivations du concepteur (pratiques, esthétiques, symboliques...).

Un travail de repérage du doc 2, en CO, qui pourra être guidé - par locuteur, par type d'argument (technique, esthétique...) en fonction du niveau des élèves - pourra amener à des conclusions sur les motivations des concepteurs et sur le nouveau statut de ce type de construction : prouesse technique, la tour reflète davantage une intelligence qu'une forme d'*hybris*, ou qu'un sens de la démesure ; autonome, elle apparaît comme une créature, non comme l'instrument symbolique d'un créateur. Des activités de reformulation, ou de reprises de ces arguments peuvent être envisagées, par exemple des spots publicitaires pour inciter des entreprises à s'y installer. On pourra y introduire, ou rebrasser, des outils linguistiques qui permettent de souligner l'idée de possibilité (*enable / thanks to / can ou will be able to...*). On pourra aussi ici envisager la tâche intermédiaire proposée ci-dessus (présentation d'une œuvre et émission de liens entre les ressentis et des aspects architecturaux).

Avant de s'emparer du document 1, il est sans doute opportun de recueillir les impressions spontanées (et subjectives donc) des élèves via un simple visuel du Shard dans son environnement – la hauteur de la tour sera au moins source d'étonnement, voire d'admiration ou de désapprobation – avant de questionner les élèves, à nouveau, sur les motivations possibles des concepteurs. En CE, étant donné la charge lexicale et la longueur du document, un travail préalable d'élucidation lexicale sera nécessaire. Ensuite, on pourra faire repérer les différentes critiques évoquées au fil de l'article, les classer, et en démêler les contre-arguments. Cela pourra amener, en entraînement, à une activité intermédiaire de POI, dans laquelle un esprit (très, voire trop) critique est confronté à Renzo Piano.

La fin de l'article et son lot de comparaisons hasardeuses et de visions fugaces du passé, peut amener à une réflexion sur la position de l'auteur de l'article, et sur son jugement mitigé quant à la place de l'œuvre dans le paysage urbain symbolique de Londres.

En vue du projet final, il est important de souligner la dimension symbolique afin de l'inclure dans la réflexion menant à son élaboration.

*Rapport présenté par David Dufeu,
Floriane Bozon, Anne Laigle,
avec la commission EPC,
et la contribution du jury.*

Exemple n°5 - EPC 310 – « The rich and the poor »

Traitement convaincant du dossier par un candidat, avec commentaires du jury

Ce dossier est composé de trois documents de natures et d'époques différentes. Il invite à une réflexion sur la manière dont les différentes classes sociales ont pu interagir au Royaume-Uni de l'ère victorienne à l'époque Thatcherienne, et plus précisément sur le discours de la classe dominante concernant les plus indigents.

Éléments proposés par le candidat lors de sa présentation	Commentaires du jury
<p>Le candidat replace le dossier dans son contexte en s'interrogeant sur les inégalités de classes au Royaume-Uni et sur la manière dont elles sont représentées dans l'art.</p> <p>ANALYSE DU DOSSIER</p> <p>Document 1 : extrait d'<i>Oliver Twist</i>, Charles Dickens</p> <p>Le candidat identifie la voix narrative et repère l'ironie qui parcourt le texte (l.37), trahissant la voix de Charles Dickens et le souhait de l'écrivain de dénoncer les inégalités sociales criantes de l'époque victorienne. Le candidat apporte des connaissances culturelles à propos des <i>workhouses</i> et relie la volonté des puissants qui cherchent à faire travailler au moindre coût (dernier paragraphe) avec le document 2.</p> <p>Document 2 : dessin de presse "<i>The Iron Lady</i>", John Cole</p> <p>En s'appuyant sur la date de publication, le candidat situe le dessin juste après la mort de Margaret Thatcher en 2013. Il insiste sur la polysémie du mot <i>iron</i> pour expliquer le surnom de « Dame de fer » et le jeu de mots. Il relève qu'il s'agit du point de vue d'un média américain sur la politique britannique. Il analyse ensuite chaque élément du document avec pertinence et parvient à les mettre en regard avec l'intention du dessinateur.</p> <p>Document 3: bande-annonce du film <i>Raining Stones</i>, Ken Loach</p> <p>Le candidat donne quelques éléments de présentation du</p>	<p><i>Le candidat a su d'emblée percevoir les enjeux du dossier.</i></p> <p><i>Le jury apprécie les connaissances universitaires mobilisées par le candidat ainsi que le lien établi avec le document 2.</i></p> <p><i>Le candidat montre ses capacités à sélectionner parmi ses connaissances, celles qui sont les plus pertinentes pour éclairer le document.</i></p>

<p>cinéaste, explique en quoi cette bande annonce est caractéristique de son cinéma.</p> <p>Il replace la période où se déroule l'action en lien avec le document 2 (effets des politiques adoptées) et dans le contexte politique de la sortie du film.</p> <p>Il identifie des temps forts dans le document vidéo, et identifie quelques liens forme/sens pertinents (montage, bande-son) qui tiennent compte de la spécificité du support.</p>	<p><i>L'apport de connaissances personnelles sur le cinéaste et le contexte politique pose des jalons utiles, sans prendre le pas sur le document.</i></p> <p><i>L'analyse aurait gagné à être davantage détaillée.</i></p>
<p>NIVEAU VISÉ</p> <p>C1 en raison de la charge culturelle du document 2 et de la langue "non standard" du document 3, et des objectifs que fixe le candidat.</p> <p>Classe de Terminale - LLCER anglais</p> <p>Axe "Arts et débat d'idées" : "Art et contestation", en raison du choix de privilégier la vision des artistes et de proposer une exploitation plus artistique qu'historique.</p>	<p><i>Le jury apprécie que le candidat construise le projet à partir de l'ambition culturelle et linguistique des documents, identifiée à l'aune du CECRL, mais aussi en fonction des objectifs fixés, qui correspondent à l'analyse universitaire menée.</i></p>
<p>PROBLÉMATIQUE</p> <p>Quel point de vue les artistes anglophones ont-ils adopté dans leurs représentations de la classe populaire britannique, à travers différentes formes d'expression artistique ?</p>	<p><i>Lien très clair avec l'axe et la spécialité choisis.</i></p>
<p>TÂCHE FINALE</p> <p><i>Create a virtual exhibition about the way English-speaking artists have represented the British popular classes and their personal point of view. Include different types of works of art and artists.</i></p>	<p><i>Le candidat parvient à mettre en regard la problématique avec la tâche finale. La question de proposer ou non un corpus de textes aurait mérité d'être posée.</i></p>
<p>OBJECTIFS / POINTS D'APPUI / OBSTACLES</p> <p>Le candidat propose des objectifs linguistiques, culturels, pragmatiques et communicationnels. Il fait également état de quelques obstacles et points d'appui.</p>	<p><i>Les objectifs proposés sont cohérents et jalonnent ensuite le parcours. L'analyse des obstacles et des points d'appui aurait dû être plus approfondie.</i></p>

ÉTAPES DE LA MISE EN OEUVRE

Parcours en quatre étapes qui suit l'ordre chronologique des documents.

Étape 1 : document 1

- **Remue-méninges autour du nom du héros "Oliver Twist"** pour partir des connaissances ou représentations des élèves. Réalisation d'une carte mentale qui servira tout au long du travail sur le texte.

- **Lecture du texte** avec repérages d'éléments paratextuels.

- **Recherche factuelle sur l'époque victorienne en groupe**, avec des rapporteurs pour travailler la médiation. Constitution d'une nouvelle carte mentale.

- **Repérage des références à Oliver et travail guidé autour de l'adjectif "poor"** pour comprendre qu'il s'agit d'une marque d'empathie de la part du narrateur.

- **Identification de la voix narrative** à partir de cette marque d'empathie et de l'observation des pronoms personnels du texte. Distinction entre la narration "pure" et les commentaires narratifs à travers les indices textuels tels que les questions rhétoriques et les exclamations.

- **Annonce de la problématique** et mise en relation avec l'extrait.

- **Activité de traduction** d'un court extrait du texte dans l'optique de l'épreuve de baccalauréat en LLCER anglais. L'activité est scénarisée (nouvelle édition d'*Oliver Twist*, l'éditeur fait un appel à traduction.) Suite aux propositions des élèves, comparaison avec des traductions publiées.

- **Tâche intermédiaire (production écrite)**: À partir de la carte mentale, choisir un auteur victorien et le présenter dans un court texte qui sera publié sur un mur collaboratif. Une correction individualisée sera proposée, avec des objectifs personnalisés pour assurer une progression en vue de la tâche finale.

Utilisation effective de la carte mentale par la suite, mais le candidat n'explique pas comment elle sera construite.

Cette étape n'est pas clairement expliquée.

Le fruit de la recherche n'est pas suffisamment mis au service du travail à suivre sur le texte. Cette étape est peut-être prématurée.

La consigne formulée en anglais est claire et le guidage pertinent.

Le candidat propose un guidage efficace pour les élèves ayant besoin d'un accompagnement renforcé.

Le jury apprécie particulièrement la pertinence de l'activité au regard de la classe visée. Le candidat prend soin de proposer cette tâche après la phase de compréhension et de l'ancrer dans un scénario qui lui donne du sens.

La tâche, sa mise en commun et la remédiation sont pertinentes mais le guidage devrait être plus conséquent.

Étape 2 : document 2

- **Anticipation** à partir du nom *Margaret Thatcher*, envisage de donner *The Iron Lady* si inconnu.
- **Projection du document**, “How do you feel?” / “Can you identify the type of document?” / “Explain.”
- Communication aux élèves **du paratexte** du document pour qu’ils identifient la source comme américaine. Pose la question du point de vue de l’auteur.
- **Recherche par groupes** autour de Margaret Thatcher, sur trois thèmes (*M. Thatcher et le contexte / the poor*, *Unions*, *M. Thatcher / Argentinian junta*.) Annonce vouloir donner des outils méthodologiques pour une recherche efficace, pas par simples mots clés.
- **Mise en commun coopérative.**
- **Pause récapitulative** → *the poor*, *the Unions are crushed* → *a cartoon to denounce*

Le candidat se repose beaucoup sur les connaissances potentiellement amenées par les élèves, sans vraiment envisager de solution alternative.

L’explication de la démarche envisagée manque de précision, même si le jury partage le constat de la nécessité de permettre aux élèves d’accéder à la charge culturelle du document.

Étape 3 : document 3

- **Diffusion des premières secondes** de la vidéo, auxquelles les élèves sont invités à réagir.
- En s’appuyant sur des **indices visuels** (vêtements, voitures...), les élèves doivent identifier la période. Un lien contextuel est alors établi avec le document 2.
- **Diffusion intégrale de la bande-annonce** pour repérer les éléments essentiels de la **situation d’énonciation**.
- **Deuxième visionnage** afin de faire travailler les élèves sur les **spécificités du support** : la succession des images, le rythme, la musique.
- Le travail de compréhension se termine par une **pause récapitulative** à propos du point de vue du réalisateur.

Le jury apprécie la prise en compte des spécificités du document dans la démarche de compréhension proposée par le candidat. L’approche est progressive.

Au plan de la construction du sens, des repérages sur les inégalités visibles dans le document (la vendeuse, les membres de l’assemblée dans l’église, Bob et sa famille, ses amis...) auraient été pertinents.

Le travail de complexification des outils langagiers (expression du contraste, des sentiments) aurait gagné à être approfondi.

<p>Étape 4</p> <p>Préparation et réalisation de la tâche finale.</p>	<p><i>Le candidat n'a pas eu le temps de mentionner les différentes étapes de la réalisation de la tâche finale et les critères d'évaluation mais a su tirer profit de l'entretien pour apporter les précisions attendues.</i></p>
<p>ENTRETIEN</p> <p>Le candidat a su tirer profit de l'entretien pour apporter des réponses précises et argumentées aux questions du jury. Ces réponses confirment la cohérence du parcours proposé et la qualité de la réflexion pédagogique.</p> <p>L'entretien a permis au candidat d'élargir sa réflexion sur les épreuves du baccalauréat, notamment l'exercice de traduction. Il a également été en mesure d'expliquer de façon pertinente l'apport du projet présenté dans la perspective de la préparation des élèves au Grand Oral.</p>	

*Élise Delagrée, Mélanie Herment et Lionel Valluy-André
avec la commission EPC.*

Exemples de problématiques possibles à partir de quelques dossiers, avec écueils possibles

➤ Dossier EPC 381 (Building a Better World)

Les quatre documents dans ce dossier s'articulent autour d'une réflexion sur l'art du vivre ensemble dans le foyer familial, le quartier et la ville. Il explore la relation entre le rêve et la réalité.

Le premier document est un dessin humoristique qui montre deux personnes au réveil le matin dans leur cadre familial. Dans un espace vital réduit, ils ont su s'adapter en créant des machines farfelues pour exécuter les tâches les plus simples de leur quotidien. Le deuxième document, publié en 1913, est un dessin futuriste qui propose une organisation fonctionnelle de la ville qui donne un maximum de place aux piétons en reléguant trains, autobus et voitures à des étages inférieures. Le troisième document est un article d'un site internet touristique qui décrit le démantèlement d'un immeuble de logements sociaux. Une partie de cette construction a été achetée par un grand musée londonien puis exposée à la Biennale d'Architecture de Venise en 2018. Le quatrième document est un poème de Philip Larkin qui aborde le sujet d'un côté personnel et mélancolique.

Problématiques envisageables

Qu'est devenu notre idéal de la vie chez soi et en communauté ?

Habitat : avons-nous construit un monde meilleur ?

Écueils à éviter

Au niveau de l'analyse des documents : il serait préjudiciable d'ignorer la spécificité des documents, par exemple l'humour dans le document 1, et l'affectivité qui s'exprime dans le poème.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : il serait dommageable de ne pas situer les documents dans leur contexte historique. Mais pour autant il convient de ne pas négliger le contenu émotionnel fort.

➤ **Dossier EPC 440 (Nature)**

Ce dossier rassemble quatre documents autour de l'idée de Nature et du lien, peut-être distendu, que l'être humain entretient avec elle.

Le document 1 est une évocation de Muir Woods National Monument sur le modèle des publicités pour les parcs nationaux américains. Le document 2 est un extrait de *The Overstory* et concerne un personnage qui, suite à un échec professionnel, s'exile dans la forêt et y vit une intense communion avec la nature, à la fois sensoriel et intellectuel. Ce sont les derniers paragraphes de *The Call of the Wild* qui constituent le document 3. Après des aventures domestiques, le chien Buck redevient loup. Sur un mode épique et mythologique, ce passage nous interroge sur les enjeux politiques, sociologiques et même psychologiques de ce retour à la nature. Le quatrième document est la bande annonce de la sitcom musicale d'animation *Central Park*. Les bonnes intentions environnementales, sociales et citoyennes s'y trouvent confondues avec la vénalité et la cupidité de manière caricaturale.

Problématiques envisageables :

Comment s'exprime notre lien avec la nature ?

Quelles sont les modalités de l'expression de notre lien avec la nature ?

Écueils à éviter :

Au niveau de l'analyse des documents : il ne faut pas négliger d'établir une distinction entre, d'une part un mode rationnel (la consommation, le tourisme, l'écologie, les institutions), et d'autre part des démarches intellectuelles plus radicales.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : ne pas opérer une typologie des documents ne permettrait pas de répondre de manière cohérente à la problématique.

➤ **Dossier EPC 380 (Portraits of women in contemporary British literature and painting)**

Le fil conducteur de ces quatre documents est le portrait de femme, la place qui leur est assignée dans la société, le regard posé sur elles, et leurs moyens de résistance.

Les documents 1 (A et B) et 3 sont des extraits de romans. Le premier relate différentes étapes de la vie de Nazneen qui, née au Bangladesh, a épousé Chanu et vit désormais à Londres. Les seuls moyens qu'elle a pour exprimer sa révolte naissante semblent dérisoires ; ils sont pourtant ses premiers pas dans l'affirmation de soi. Le document 3 place le personnage de Barbara dans le contexte du « Swinging London » et son départ depuis Blackpool pour tenter de devenir une actrice comique.

Les documents 2 et 4 sont des tableaux. Le document 2 est un portrait de la mère de l'artiste dans sa cuisine, vue à travers la fenêtre. Le document 4, intitulé *Beauty Queen*, propose une version décalée, voire grotesque, d'une représentation déjà stéréotypée.

Problématiques envisageables

L'art et la littérature, peuvent-ils être facteurs d'émancipation et de visibilité de la femme ?

Les femmes artistes et écrivaines ont-elles une manière propre de représenter la femme ?

Écueils à éviter :

Au niveau de l'analyse des documents : il faudrait éviter de schématiser des thématiques omniprésentes dans l'actualité : « *male gaze* » vs « *female gaze* », le féminisme, le multiculturalisme etc. ne sont pas le sujet ici.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : il est important de ne pas s'éparpiller mais plutôt de s'en tenir à un fil conducteur cohérent par rapport à la problématique.

*Rapport présenté par Laurence Reed,
Christophe Cormier et Fiona Davison,
avec la commission EPC
et la contribution du jury.*

3.2. Épreuve sur Programme (ESP)

3.2.1. Présentation de l'épreuve

EXPOSE EN LANGUE ETRANGERE (COMMENTAIRE)

Les remarques ci-dessous reviennent sur certains principes généraux propres à l'exposé de civilisation ou littérature en langue anglaise. En plus de la prise de connaissance des points suivants revenant sur des aspects fondamentaux de l'épreuve, la lecture des rapports des précédentes sessions est vivement conseillée afin d'avoir une vision encore plus précise des attendus. Les retours qui suivent sont communs aux commentaires de civilisation et de littérature : des remarques plus spécifiques à l'analyse de passages littéraires ou civilisationnels seront proposées dans les sous-parties qui suivent.

Les efforts des candidats entendus sur l'épreuve du commentaire ont été appréciés par les membres du jury qui furent sensibles à l'investissement déployé. Les commissions espèrent que le rapport ci-dessous sera utile pour les collègues qui se présenteront aux sessions à venir.

Soigner la communication

Comme toute épreuve orale, l'exposé en langue étrangère est un exercice de communication. Les prestations dynamiques, claires et faisant montre d'une prise en compte des destinataires de l'exposé ont été particulièrement appréciées par les jurys. Au grand regret des membres du jury, l'anxiété, voire le manque de préparation pour certains candidats, ont rendu certaines prestations peu audibles ou difficiles à suivre. L'aspect communicationnel est essentiel : s'il est maîtrisé, il sert non seulement le propos mais il peut aussi faire l'objet d'une bonification au moment de l'évaluation de l'exercice. Au contraire, s'il est mal maîtrisé, la démonstration n'est pas mise en valeur, ce qui a nécessairement une influence négative sur la note finale.

Afin de communiquer au mieux, il est recommandé de ne pas lire ses notes. Il a été remarqué que nombre de candidats rédigent entièrement leur commentaire, qu'ils lisent ensuite aux membres du

jury. Certes, les candidats sont tout à fait libres d'organiser leurs notes comme ils le souhaitent ; il est toutefois nécessaire de ne pas se laisser enfermer par ses brouillons et de s'ouvrir au jury. L'exposé est bel et bien un exercice oral et non une analyse écrite : l'exercice n'est donc pas le même que pour les épreuves d'admissibilité et il convient de s'adapter aux modalités de l'oral.

Le jury apprécie les exposés où les contacts visuels sont fréquents : regarder ses interlocuteurs permet de conduire sa prestation en s'assurant qu'ils suivent, afin d'éventuellement adapter son débit. Les échanges visuels aident également à mieux projeter sa voix et à en moduler le volume, ce qui est nécessaire afin d'obtenir une communication satisfaisante.

Une clarté de présentation est attendue. L'adage « ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement » est d'autant plus pertinent à l'oral que le jury n'est pas en mesure de revenir en arrière, comme il peut le faire à l'écrit en relisant la copie. Le jury salue la capacité des candidats à véhiculer des idées fines et pertinentes avec limpidité dans un contexte oratoire, comme le fait un enseignant ou un conférencier.

Il est à noter que la posture des candidats est importante. Nous avons remarqué que certains candidats manifestaient leur insatisfaction et leur découragement par le verbal (« Sorry, my conclusion was too short », « My outline was not very clear », etc. ou par le paraverbal (soupirs, position avachie, etc.). Si le jury comprend évidemment que les oraux peuvent être source de stress, il semble maladroit d'attirer l'attention sur ses potentielles faiblesses. Un candidat qui, en dépit de son anxiété éventuelle, se présente devant le jury en déployant, humblement, son panache et son envie d'échanger envoie d'emblée des signes positifs à l'attention des membres du jury. Le candidat est invité à adopter la posture de l'enseignant et du professionnel qu'il est.

Bien gérer son temps

Si le jury rappelle aux candidats la nature, l'ordre et la temporalité des épreuves successives, il est plus que souhaitable d'être familiarisé avec les épreuves en amont. Certains candidats semblaient découvrir les modalités de l'oral de l'agrégation interne : afin de bien cadrer le travail de préparation en loge puis l'exposé, il est primordial d'avoir les durées de chaque sous-épreuve en tête.

Le commentaire se situe pendant la première partie de l'Épreuve sur Programme, soit la demi-heure dévolue aux trois premières sous-épreuves (à savoir, dans l'ordre : thème, faits de langue, commentaire). Il semble raisonnable de consacrer 10 à 15 minutes tout au plus au thème et aux faits de langues afin de dégager au moins 15 minutes pour le commentaire. Il est conseillé de se présenter à l'oral avec un chronomètre afin de maîtriser au mieux son temps. Au bout de trente minutes, la durée impartie aux trois premières sous-épreuves est terminée et l'entretien débute. La gestion du temps fait partie de l'exercice et elle ne s'improvise pas. Un entraînement préalable rigoureux est vivement recommandé afin que le candidat prenne la mesure, en amont, des contraintes imposées par le calibrage temporel de l'ESP.

Il a été remarqué que certains candidats perdent du temps car ils n'arrivent pas à se retrouver dans leurs notes. Ce problème éventuel peut être évité en numérotant les pages ou en les agrafant, par exemple.

Analyser le texte

A l'évidence, le commentaire de texte n'est pas une dissertation. L'objectif est bien de rendre compte des spécificités du passage dans l'économie générale de l'œuvre littéraire ou du sujet de civilisation au programme et non pas d'utiliser le texte comme un prétexte à dissertar sur le roman, la pièce ou l'un des deux thèmes de civilisation dans leur globalité. Il est attendu de la part du candidat une analyse de la rhétorique du document à la lumière de ses connaissances globales, qui seront mobilisées pour définir les caractéristiques évidentes et sous-jacentes du passage étudié.

De nombreux candidats ont répondu aux attentes du jury en ne perdant pas de vue le texte. D'autres candidats ne l'ont pas réellement analysé car ils sont laissés emporter par leur désir de montrer qu'ils connaissent l'œuvre ou le sujet : celui-ci devient alors central dans leur étude, repoussant ainsi le document au second plan. Afin de pallier cet écueil, il est nécessaire de définir une problématique centrée sur le texte.

Problématiser son commentaire

Il semble que, de tous les enjeux du commentaire de texte, la problématisation soit le plus difficile pour une partie des candidats. La problématique est la colonne vertébrale de l'analyse ; elle infuse la dynamique de la démonstration qui suit. Elle annonce la perspective interprétative choisie pour rendre compte de la spécificité du texte.

La majorité des candidats s'efforce de produire une problématique, ce que le jury apprécie. Cependant, certains candidats proposent des problématiques plaquées ou passe-partout (ex. : « What is the author's opinion ? »). Afin de s'assurer de la pertinence de la problématique, on peut par exemple se demander si l'angle d'analyse fonctionnerait sur d'autres passages : si cela est le cas, la problématique n'est peut-être pas la plus pertinente pour rendre compte de la spécificité du document.

Afin de s'assurer que les membres du jury identifient la problématique, cette dernière doit être clairement introduite. Il est appréciable que le candidat laisse le temps au jury de prendre en note l'hypothèse d'étude sans pour autant verser dans la dictée trop scolaire. Si le jury est reconnaissant que la formule trop stéréotypée « To what extent... » ne soit pas systématiquement choisie, il attend toutefois de pouvoir facilement identifier la ligne interprétative. Il est recommandé d'éviter les problématiques trop longues, notamment celles constituées d'une suite de questions qui ne rendent pas compte de l'idée maîtresse défendue par le candidat ou, au contraire, des problématiques trop lapidaires ou trop vagues ne permettant pas de cerner les enjeux démonstratifs.

Proposer un plan dynamique

La problématique guide l'analyse et le plan doit être en lien avec celle-ci. Il est énoncé clairement de façon à ce que le jury puisse le prendre en note, il convient de mettre en avant le lien entre les parties présentées et l'hypothèse globale d'analyse. Les meilleurs candidats n'ont pas perdu de vue leur hypothèse de départ au cours de la démonstration et ont conclu chacune de leur partie en revenant à la problématique. En effet, chaque partie du plan doit avoir pour objectif de répondre à un aspect de la problématique. Parfois, le jury a eu l'impression que l'hypothèse d'analyse introduite était superficielle

car une fois l'introduction énoncée, certains candidats ne sont plus revenus plus à cette hypothèse afin de montrer comment leur développement s'inscrivait dans la perspective interprétative annoncée.

Le jury a apprécié les plans dynamiques qui lui ont été proposés et qui ont fait montre d'une progression dans l'analyse. Les plans dit « en entonnoir » sont à favoriser : les candidats proposent alors des axes d'études du plus simple au plus cryptique, du plus explicite au plus implicite, du plus général au plus spécifique. Le recours à des transitions entre les parties a également été salué car la progression argumentative est alors explicitée.

Soigner son lexique

Certains exposés se sont montrés trop scolaires et sans prise de risque au niveau formel. Le jury a bonifié les prestations des candidats possédant un lexique riche et approprié. Le recours à des mots de liaisons variés, afin de souligner la logique entre les idées, a été apprécié : une récurrence trop systématique de mêmes mots de liaison est à proscrire.

Rester mobilisé pour l'entretien

Une fois leur commentaire présenté, les candidats doivent rester mobilisés pour enchaîner avec l'entretien, qui dure 10 minutes au maximum. Il n'est pas rare de ressentir un relâchement après l'exposé. Cela est préjudiciable car l'étape des questions/réponses fait partie de l'épreuve et ce temps a pour but unique de permettre aux candidats de convaincre le jury et d'améliorer leur prestation.

Le jury tient à redire que les questions posées ne sont pas des pièges mais des perches tendues au candidat afin qu'il puisse éclaircir un point de son analyse, revenir sur un éventuel contresens, aller plus loin dans sa démonstration.

Les réponses lapidaires sont à éviter, tout comme les réponses trop longues, qui empêchent parfois le jury de revenir sur un autre point important, faute de temps. Il est donc important de trouver un juste milieu et de proposer des réponses précises, argumentées et illustrées.

Les différents jurys ont entendu de très bons commentaires qui faisaient montre d'une grande préparation de la part des candidats. L'entraînement afin de maîtriser les attendus de l'épreuve est l'un des secrets, semble-t-il, de la réussite. Nous invitons donc les candidats à se préparer au format de l'épreuve en amont. Le jury est conscient que pour des collègues en exercice, il n'est pas toujours simple de pouvoir s'entraîner comme ils le souhaiteraient mais les commissions de littérature et civilisation les invitent vivement à le faire autant que possible.

Le commentaire de texte en civilisation

Considérations générales

Le commentaire de texte en civilisation est un exercice spécifique, qui nécessite non seulement une bonne connaissance du sujet mais aussi une réelle maîtrise de la méthodologie. Comme il a été explicité plus haut, le commentaire de texte n'est pas une dissertation ; c'est encore moins un prétexte

à exposer ses connaissances ou une invitation à reformuler le sens dénotatif du document : il s'agit avant tout de mettre en avant les spécificités du texte et de les rapporter à la question au programme. Plus clairement encore, le premier « niveau » du commentaire consiste à expliquer en quoi le contexte historique éclaire le texte ; le deuxième niveau du commentaire – la véritable analyse – en quoi le texte éclaire le contexte historique.

On comprend bien, dans ces conditions, que le commentaire ne saurait être une récitation du cours. C'est d'autant plus vrai dans le contexte du commentaire *oral*, qui superpose une difficulté à son pendant *écrit* : le candidat doit chercher à capter et maintenir l'attention de son auditoire – un véritable travail d'enseignant, de passeur de savoirs ou, si l'on veut, de facilitateurs d'apprentissage. Réussir à maintenir cette attention n'est évidemment pas envisageable lorsque l'on entreprend une longue litanie de faits historiques entretenant des rapports plus ou moins cryptiques avec le texte à étudier. Cela est également impossible lorsque les éléments de base de la communication et, plus généralement, du rapport humain sont négligés (regard fuyant ou irrité, soupirs, manque d'enthousiasme, voix difficilement audible, rythme trop lent ou au contraire frénétique). Ces écueils devraient pouvoir s'éviter facilement, à condition de se donner du temps pour s'entraîner et peut-être de se rappeler que l'épreuve est aussi un exercice de transmission – qui s'effectue en l'occurrence de pédagogue à pédagogue.

Le texte, donc, doit être au centre des préoccupations du candidat : tout part du texte, tout va au texte. Les références au contexte historique ne servent qu'à alimenter l'analyse. De fait, tout argument mis en avant dans le développement du commentaire doit être étayé par le texte – mot(s) précis, locution(s), phrase(s) ou considérations plus générales. Les meilleurs candidats repèrent d'ailleurs les phrases difficiles et pertinentes, celles qui sont constitutives du sens du document et qui, souvent, sont sujettes à interprétation et méritent un éclairage particulier ; le cas échéant, le jury reviendra sur ces phrases difficiles au moment des questions.

Les bons commentaires rattachent l'argument mis en avant au contexte historique ; dans le meilleur des cas, une citation extérieure vient étayer le lien entre l'argument et ce contexte. Cette citation peut être tirée d'une source secondaire (par exemple un spécialiste du sujet ayant étudié la question) ou d'une source primaire (citation issue d'un discours de personnage politique, extrait de journal, etc.) : ici, on fera bien attention à ne pas verser dans l'anachronisme et on se gardera, par exemple, de citer des extraits de discours postérieurs à la date de rédaction du document – tout simplement parce que l'auteur du document à analyser ne peut être conscient de ce qui va être dit ou se produire *après* la rédaction de son texte. En amont de l'épreuve, certains candidats choisissent donc d'apprendre par cœur des citations-clefs, susceptibles d'être exploitées dans d'éventuels commentaires à venir. Ce lourd travail de préparation peut s'avérer fructueux. Il convient toutefois de noter qu'il n'est pas indispensable à la réalisation d'un commentaire riche et pertinent. Inversement, certains « placages » de citations peuvent parfois s'avérer trop artificiels ; la prudence est donc de rigueur et, une fois encore, il convient de trouver un équilibre, un juste milieu sur le fond comme sur la forme.

A ce propos et même s'il s'agit d'une évidence, rappelons qu'un commentaire de texte se doit de proposer une analyse subtile visant la neutralité et l'objectivité – comprendre qu'il ne doit pas être

partisan. Il ne sera jamais demandé aux candidats d'exposer, ou ne serait-ce que de suggérer, l'affect qui les rapproche ou les oppose à l'auteur du document étudié. L'analyse du commentaire s'envisage uniquement sur l'axe de la pertinence, du lien unissant le document produit avec le contexte historique l'ayant vu naître.

Déroulé du commentaire : essentiels de la méthodologie

Un commentaire de texte débute par une introduction qui présente le contexte de rédaction ainsi que le texte et l'auteur en tant que tels, puis propose une problématique et un plan. Certains candidats choisissent de débiter leur prestation par une phrase d'accroche un peu originale, ce qui peut être une bonne idée pour attiser la curiosité du jury, à condition que la dose d'originalité et de pertinence soit bien maîtrisée par le candidat.

Nous ne reviendrons pas ici sur la nature de la problématique, déjà mentionnée plus haut dans les remarques liminaires du commentaire en littérature et civilisation. Rappelons simplement qu'une problématique sert à aiguiller l'analyse : elle met en avant la raison pour laquelle le document mérite réflexion. Elle est en général posée sous la forme d'une question unique à laquelle l'intégralité du commentaire tentera d'apporter une réponse. Alternativement, la problématique peut prendre la forme d'une phrase affirmative (« I want to demonstrate that this text... ») et le candidat peut l'enrichir de quelques phrases de conceptualisation, afin d'éviter une approche qui lui semblerait trop frontale, trop générique ou un peu trop aride.

Le plan annoncé divise l'analyse en plusieurs parties, qui seront scrupuleusement respectées par la suite. Certains candidats optent pour des plans en deux ou quatre parties ; la plupart opte pour trois parties distinctes. L'expérience montre que ce dernier choix peut s'avérer le plus judicieux : souvent, les analyses en diptyque manquent de substance ou ne vont pas assez loin dans l'analyse (la troisième partie servant la plupart du temps à « aller plus loin ») ; inversement, les commentaires en quatre parties ont tendance à être trop discoureurs et diffus : ils auraient parfois gagné à être synthétisés. Bien sûr, il existe des exceptions et certains candidats ont pu proposer des analyses en deux ou quatre parties tout à fait pertinentes.

L'annonce du plan est dictée à vitesse raisonnable au jury afin qu'il puisse le noter et, de fait, mieux suivre l'analyse du candidat : rappelons, une fois encore, qu'il s'agit d'un exercice oral et que toutes les aides à la compréhension sont bienvenues. Certains candidats choisissent de construire le plan de leur analyse sur des citations tirées du texte, citations qui jouent alors le rôle de « titres » de partie : c'est une option envisageable et possiblement pertinente mais en aucun cas obligatoire.

Quoiqu'il en soit, une bonne analyse est nécessairement hiérarchisée : il est nécessaire de partir du plus évident pour aller au plus subtil, du plus explicite au plus implicite, du plus général au plus spécifique, du plus factuel au plus théorique. Cet impératif méthodologique est dicté par le bon sens : tenter d'explicitier un point délicat alors que le plus évident n'a pas même été mentionné n'est ni souhaitable, ni pertinent. Les meilleures analyses, et donc les meilleurs plans, suivent ainsi une progression *en entonnoir*, ou si l'on veut *en triangle* : une première partie plutôt large (tout en restant collée aux enjeux du texte) qui sert de socle à la deuxième partie, plus fine, sur laquelle viendra reposer la troisième, plus pointue encore.

Le jury s'accorde à penser que, si le style d'un document est important, il n'est pas souhaitable de consacrer une partie entière à l'analyse stylistique : cette démarche semble trop détachée du fond du document à étudier. Or, c'est bien ce fond qui doit être au cœur des préoccupations du commentateur, qui se doit de le relier au contexte historique général.

Le développement suit le plan annoncé et tente de répondre, progressivement, à la problématique. Le jury apprécie que des transitions soient faites entre les différentes parties, une fois encore afin d'améliorer la fluidité de l'ensemble et pour une meilleure compréhension de la démarche intellectuelle du candidat.

Enfin, la conclusion revient sur les éléments saillants de l'analyse. Cette conclusion apporte une réponse claire à la question de départ et, idéalement, se termine par une dernière phrase dite d'ouverture ou de mise en perspective : cette dernière phrase est l'occasion de laisser le jury sur une note positive avec une remarque juste et marquante, pourquoi pas une citation ou un trait d'esprit approprié voire une nouvelle question destinée, justement, à ouvrir le sujet sur le champ des possibles, sur le prolongement historique et les grands enjeux civilisationnels.

L'ensemble de ce travail de commentaire devrait prendre environ 15 minutes. Le commentaire est la dernière sous-épreuve de la première demi-heure de l'ESP et le jury interrompt le candidat une fois cette demi-heure passée. Cela nécessite donc un entraînement suivi et assidu. Il est d'autant plus dommage d'interrompre un commentaire avant son terme que ce commentaire est une épreuve clef de l'ESP.

Les questions qui s'ensuivent, pendant dix minutes au plus, sont toujours destinées à améliorer la prestation et le but n'est pas de piéger le candidat. En règle générale, le jury pose une question pour l'une ou l'autre des raisons suivantes : a) revenir sur un point qui ne lui semblait pas clair b) rectifier une erreur qui aurait pu être commise c) au contraire, approfondir un point intéressant qui aurait pu être développé.

Dans tous les cas, on comprend bien que le candidat devrait accueillir ces questions pour ce qu'elles sont : autant d'opportunités d'améliorer sa prestation. On évitera donc de se renfermer, de s'irriter voire de répondre sèchement et de manière lapidaire. Inversement, il paraît inutile de prolonger artificiellement l'échange si on ne sait comment répondre à la question posée : cela empêcherait le jury de revenir sur un autre point potentiellement important. L'esprit de synthèse sera de rigueur.

Comme tous les ans, le jury a pu se délecter de prestations de haut vol, répondant très largement à ces attentes et, dans l'ensemble, les candidats ont semblé mieux préparés pour cette épreuve que lors de sessions précédentes – à l'exception, peut-être, d'une gestion du temps qui demeure encore parfois approximative. Nous espérons que ces rappels méthodologiques aideront une nouvelle vague de candidats à présenter des commentaires tout aussi convaincants que ceux du cru 2021.

Comme pour les années précédentes, nous ne présenterons pas ici des corrigés types mais des pistes d'exploitation, qui ont pour objectif d'illustrer concrètement les remarques précédentes.

EXAMPLE 1: Barack Obama Farewell Address, January 2017

Context: Ten days before Trump was sworn in, Obama delivered the traditional Farewell address. Obama did not run for presidency in 2016 but supported Hillary Clinton's candidacy. To a certain extent, her defeat could be considered as a reaction to his policy. At the end of his two terms, the United States appeared divided and Trump's campaign benefited from this division.

How does Obama use this speech to recall his achievements while also warning the Americans about future divisions?

• Praising his record: "And the good news is that today the economy is growing again." (I.1)

Obama became president in the context of the 2008 economic crisis and he praises his record:

- I.3-5 "wages, incomes, home values, and retirement accounts are all rising again", "the unemployment rate is near a 10-year low" (4.3 % in January compared to 10% in 2009); "Last year, incomes rose for all races, all age groups, for men and for women." (I.53). All this was made possible thanks to the stimulus package he managed to pass in Congress (ARRA).
- "the wealthy are paying a fairer share of taxes" (I.3): "In 2013, Obama allowed previous tax cuts for the wealthy to expire. In doing so, he allowed the top income tax rate to rise from 35 percent to 39.6 percent. Taxes on dividends and capital gains also rose. And a tax on investment income, included in the Affordable Care Act, took effect that year. Altogether, it was the largest tax increase on the wealthy since the 1950s. Americans earning less than \$250,000 were unaffected."³¹
- "the uninsured rate has never, ever been lower" (I.5), thanks to the Affordable Care Act which was passed in spite of Republican obstructionism. Many criticisms against the system. Trump vowed to repeal it. I.7-11: Obama explains that he would support a better system, even if proposed by his opponents; criticism of Republican obstructionism and of Trump's attitude towards power. But he acknowledges that problems remain: "we know it's not enough" (I.11) and gives elements that can explain the defeat of the Democrats:
- list of all the people who did not benefit from the economic growth: "the laid-off factory worker; the waitress or health care worker who's just barely getting by and struggling to pay the bills" (I.17-18). Those people did not benefit from the economic recovery, feeling that the ARRA was squandering money on the rich.
- he addresses Trump voters, because they are "convinced that the game is fixed against them, that their government only serves the interests of the powerful" (I.21-22). Big government against the rights of the individual citizens (traditional argument of the Republicans), the Democrats seen as being the party of the elite, disconnected from the people.

• A warning to the Americans

- During his campaign, Trump had promised to "fix America" and Obama warns that "there are no quick fixes to this long-term trend" (I.23). He opposes his wise long-term vision to Trump's short-term demagogic arguments.
- Trump's campaign had also been articulated around the theme of protectionism, globalization being seen as destroying jobs. Obama warns that the "next wave of dislocations won't come from overseas"

³¹ "Study: Obama tax hikes on rich didn't hurt economy, or rich", apnews.com, last visited 15 June 2021.

but rather from automation, targeting here the new economy: Amazon, Uber, the Silicon Valley and the development of Artificial Intelligence.

- The other danger threatening American society is division:

Economic division: “stark inequality is corrosive to our democracy” (l.15): the rich against the poor: “While the top one percent has amassed a bigger share of wealth and income, too many families, in inner cities and in rural counties, have been left behind” (l. 16-17).

Racial division: Obama reminds his audience that racial tensions (meaning racism against blacks and African Americans’ rancor against whites) have not magically disappeared because of his historic election in 2008. It is a way of celebrating the progress symbolized by his election but of reminding Americans of the progress that remains to be made. He denies the idea of a post-racial America (controversial and still debated idea among experts). The black/white divide needs to be analyzed in the context of the rising Black Lives Matter movement and the context of black people being murdered by police officers (see Obama’s second term).

During his presidency, he did not want to be seen as the president of African Americans. "I'm not the president of Black America," Obama said in 2012 when pressed during his re-election campaign on issues of race and inequality. "I'm the president of the United States of America." In this farewell speech, he mentions the progress made about race relations, but he does not explicitly relate it to the African Americans. He expands this issue of race to the “workers of all shades” (l.46) and links it to that of immigration.

Immigration: Obama addresses here the issue of immigration through the prism of race: “just because they don’t look like us” (l.49) and implicitly blames Congress (“if we’re unwilling to invest in the children of immigrants” l.48) for not supporting the DREAM act. He stresses here the economic advantages that integrating the immigrants can represent for the United States. This is once again a warning in the context of Trump’s campaign (building a wall between the US and Mexico, anti-immigrant stance...). Obama uses Republican anti-immigrant rhetoric (“an undeserving minority”) to better debunk it (l.46).

- **A message to the Democrats**

- §5: addresses the traditional Democratic themes: education, workers’ wages and union, social safety net, reforms to tax code, “create opportunity for all people”. “Uphold laws against discrimination”, “hiring”, “housing”, “criminal justice system” (l.55-56). All this must be addressed by the federal government.

The document ends on more universal tone: “hearts must change”, and a literary reference from a well-known and popular novel *To Kill a Mockingbird* (which promotes ideas of tolerance and justice), typical of this intellectual president.

EXAMPLE 2: WYNDHAM GOLDIE, Grace. “Stop mixing TV fact and fiction”. *The Sunday Telegraph*. 8 January 1967

About the article: The author expresses her rather ambivalent opposition to the BBC’s “disturbing” (3) decision to run a repeat of Ken Loach’s famous 1966 TV play – or docudrama – *Cathy Come Home*, because of the way it blurs the distinction between reality and fiction. Published in the

conservative *Sunday Telegraph* three days before the scheduled repeat of the controversial programme, it is targeted to readers, but obviously also to BBC executives. A year before, she had already published an article, also in the *Sunday Telegraph*, about her opposition to *The War Game*.

Main idea: The BBC is allowed to innovate, and even does so rather effectively, BUT should be mindful of its own responsibility and ensure that creativity does not significantly alter its core principles of objectivity and its sense of public service – at the risk of losing viewers' trust.

→ **conservatism vs. innovation.** The author does not deny the positive side of innovation, yet condemns the BBC's decision. She embodies the conservative "ideological counter-offensive" against innovation at the BBC.

This article illustrates the tensions between creativity/innovation and the internal structures of control established at the BBC.

About the author: A well-known figure in the TV industry, **Grace Wyndham Goldie** worked as a BBC television producer for over twenty years, from 1944 to 1965, and left her mark on the British television landscape. The article clearly indicates she was someone who worked in television (38-49; 51-58).

Cathy Come Home (1-2): Written by Jeremy Sanford (1), it was directed by Ken Loach and produced by Tony Garnett, one of the leading BBC producers at the time. It was part of the Wednesday Plays (10) (1964-70), a series of "television plays", that were part of the Drama Department, written specifically for television and focusing on contemporary social issues. *Cathy Come Home*, along with *Up the Junction* (also by Ken Loach), were two of the most controversial ones, because of the topics they covered and the fact they mixed fact with fiction. *Cathy Come Home* depicts "the plight of those who cannot find anywhere to live" (2-3): a young couple are thrown out of their flat after the man loses his job. Soon homeless, their three children are eventually taken away from them by the social services. It tackles issues related to poverty, housing/homelessness, unemployment, and the role of the Welfare State, and drew intense reactions – both from the public and from politicians – when it was first aired on TV, in November 1966.

● **Reality vs. Fiction**

Strong insistence on the need for a clear-cut distinction between reality/fact and fiction, as "viewers have the right to know whether what they are being offered is real or invented" (14, 15). The traditionalist view of "information" was one of the three main pillars of BBC ideology. Cf. John Reith's 1928 article ("clear, accurate, brief and impartial news") + I.29-31: 'We expect (...) news and outside broadcasts, current affairs reports and factual documentaries to be an accurate reflection of the world': tacit contract between viewers and the BBC. Breaching the contract may undermine viewers' "trust" (45): "If it disappears we shall all be the losers" (46). Many occurrences in the text are related to the dangers associated with mixing styles: "blurs the distinction between fact and fiction" (13-14), "mixing TV fact and fiction" (title), "an amalgamation of the factual and the imagined" (18-19), "intermingles the real with the fictional" (32-33). What the author values is programmes that are serious and unambiguous, such as *Panorama* or *Twenty-four Hours* (34), two leading current affairs programmes, the former actually being the longest-running TV news programme.

Classification itself is problematic: *Cathy Come Home* is listed in the official Radio Times (11) as a

“semi-documentary” (11, 32, 59) thus possibly confusing viewers (if it is “semi-documentary”, then it is also “semi-dramatic”, 1.58), and if it is listed as such it becomes an accepted “style” (13). However, to docudrama directors, this type of film was essentially fiction, and “the illusion of reality” a choice. This controversy around the definition of what is “real” and what “fiction” is precisely at the heart of the debate. Interestingly, producer Tony Garnett played with that ambiguity, both claiming that they “made it all up” (= fiction) but that they “were anxious for [their] plays not to be considered dramas but as continuation of the news”³² (Ellipses, p. 92). *The Wednesday Play* was broadcast right after the 9 O’Clock News, which Garnett deemed to be “the most accomplished fiction on the BBC” [*The Day the Music Died*, 2016 memoirs]. In this sense, Garnett confirms the author’s accusation: the blurring of the lines is “deliberate” (13). But Garnett argued that news editors, even unconsciously, always put “spin” on their stories to give them meaning. Many outside factors actually influence the news, which is never as “factual” as it may seem. In short, “real” may be fake, and fake may be “real”.

● **The manipulative power of TV**

The medium: The author highlights the fact that the very medium (“device”, 1.25) used – television – further accentuates the impact of what we see and is therefore “more dangerous” (26); sitting “at home” makes the viewing experience “different” (28) from “going to the theatre, buying tickets, taking your seat, waiting for the performance to start” (26-27). The whole process makes it “clear” that this is a “theatrical performance” (28), points to the effect of TV on viewers’ perceptions of what they see and the lack of critical distance, and hints at the manipulative power of TV unless “constant vigilance” (44) is observed. One of the reasons why Peter Watkin’s fictional documentary *The War Game* (1966), depicting the consequences of a Soviet nuclear attack on the UK, was withdrawn by the BBC, was precisely because its effect on viewers was deemed too horrific. In her *Sunday Telegraph* article published in February 1966 (“Why They Made the War Game”), Wyndham Goldie denounced the fact it was impossible for viewers to tell whether the people shown in the programme were “who they claimed to be”.

Lies: The author mentions BBC practices from “long ago” (38), now “stopped” (44), of using bits from specific programmes to illustrate other programmes (like using a scene shot in Vienna to illustrate the attractions of Paris) (38-41), obviously a “visual lie” (41); she draws a parallel between the deceptive techniques used in earlier programmes and the mixing of reality and fiction in docudramas. The idea is rather debatable as docudramas offered an aestheticized representation of reality. They were not meant to “fool” viewers, but to help them reflect actively on the viewing experience rather than give in to traditional narratives based on “suspension of disbelief”. The issue is not about “lying” or telling the “truth”, but about the art of creation and innovation.

● **Innovation vs. Duty and Responsibility**

Wyndham Goldie is not entirely opposed to “innovation” and does recognize the fact that *Cathy Come Home* is an “effective piece of television” (5) and even “a powerful piece of advocacy” (51). She understands the artistic dimension involved in the docudrama: “look at the events of the real world through the eyes of the dramatist and supplement the known with the imagined” (22-24), but

³² Graham Fuller (ed.), *Loach on Loach*, Londres, Faber, 1998, 15, cité dans Jean-François Baillon, “La Démocratie culturelle et ses limites : le cas des fictions documentaires à la BBC entre 1962 et 1982” in *La BBC et le service public de l’audiovisuel*, dir. Georges Fournier, Ellipses, 92.

nevertheless describes it as a “tear-jerker” (1) [ambivalence] and points to the dangers of establishing this new style as a lasting feature. Indeed, to her it is acceptable if it is a “once-and-for-all experiment” (3), but repeating the show would establish a “new and dangerous trend in television drama” (6). Emphasizes institutional control over content; keep innovation within “reasonable” limits. This conflict over innovation reveals a mutual misunderstanding over the purpose and the responsibility of “informing the public”. To Wyndham Goldie, mixing reality with fiction potentially casts “doubt (..) over the validity of what has in fact been real” (35), suggesting the viewer is not clever enough to make his/her own judgment, and it is the responsibility of the BBC to ensure the viewer is properly guided. (Reith: “listeners don’t know what they want”). Tony Garnett, on the other hand, thinks viewers are clever enough to understand the subtleties of works that are aesthetically and intellectually challenging. His conception of film/documentary is a clear break from the classic view that a documentary should serve a remedial purpose (rectify people’s ignorance; improve their knowledge).

Aside from the issue of reality/fiction, Wyndham Goldie points out the BBC’s responsibility in handling controversial matter and its constitutional duty to remain impartial (cf. 56-57); it is true that under Clause 14 (4) of the BBC Licence, “the Postmaster-General requires the Corporation to refrain from expressing in its broadcasts its own opinions on current affairs or on matters of public policy. Besides, the Corporation has a duty to treat controversial subjects with due impartiality.” (1968 *BBC Year Book*, p149). The same clause indicates that the BBC is not allowed to “broadcast a programme which exploits the possibility of conveying a message to or influence the minds of the audience without their being fully aware of what has been done”; not much legal leeway given to the BBC to shake these constitutional foundations [added vulnerability (61)]

The tensions expressed here in 1967 over innovation vs. responsibility continued well into the 1970s until the early 80s and led to other controversies over neutrality/impartiality, government interference, censorship, etc. Jim Allen’s *The Big Flame* in 1969, or Alan Clarke’s *Scum* in 1977, are only a few examples of works banned because of their content, under the pretext that they instilled a certain degree of confusion in viewers’ minds.

EXAMPLE 3: REITH, Sir J.C.W., “Introduction to the BBC Handbook”, *BBC Handbook*, 1928, pp. 31-35.

● **Establishing the Reithian Principle: information, education, entertainment**

The excerpt is taken from the *introduction* of the *first* BBC Handbook: the global context is that of the genesis of Public Service Broadcasting. “Reith did not make broadcasting, but he did make the BBC”³³: here, Reith (then Director-General of the BBC) comments on the founding principles of his vision of Public Service Broadcasting, i.e. the “trinity” of the Reithian principles (although some points are discussed in greater depth than others), hence the emphasis/italics on *information* (22), *music* (30)/*entertainment* (44) and *instruction* (50), which almost seem like bullet points. This idea is

³³ Asa Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom. I The Birth of Broadcasting* (London, Oxford University Press, 1961), p. 4.

reminiscent of his *Broadcast Over Britain*, published only four years prior (like most points in this document). The document is clearly targeted at learned readers (educated readership of the Handbook), cf. the use of the Latin phrase *prima facie* (7) and specific cultural references (“Philistinism”: although the term is quite common, only learned readers will fully understand his point): high culture from the start.

Information

In this domain, the purpose of the BBC is to provide the listener with quality news (“clear, accurate, brief and impartial news”, 23) as opposed to “sensation”: Reith establishes his rejection of the American model based on advertisement and sponsoring. Because of the licence fee system, the BBC is not dependent on external revenues and does not need to pander to sensationalism. This does not mean that news programmes should not be interesting, relevant and even creative: “running commentaries” on events, “topical talks”, “balanced discussion” (25-6) are a few examples here mentioned. New forms of quality information (and education): Reith here writes eight years only after the first news program ever broadcast in the world. He is a pioneer sailing on a (relatively) uncharted sea.

Education

Quick allusion to “Instruction for adults and children” (50). This new concept is truly important at a time when most British citizens left school before the age of 14: it is a “duty” (55) to take advantage of this new medium in order to educate masses. Education is by no means limited to “instruction” and can take many forms and shapes.

Entertainment

Transition to the next point: Reith establishes a clear divide between “music” and “entertainment”, which may seem surprising at first.

• Elitism vs popular culture

Reith’s initial idea for the BBC was to gather a large audience composed of “every order of social class, every grade of education and intellectual attainment, every variety of like and dislike, taste and distaste, on every conceivable subject” (*Broadcast Over Britain*, 1924). However, this notion is here qualified: “In the domain of music there is no secret made of the fact that good music is preferred to bad” (30), although the distinction between good and bad is never defined; should the Director-General decide? Reith only states that “the public” prefers good music over bad music (32) – a view which can either be seen as absurdly obvious or biased and inherently debatable. The BBC should “popularise” (34) music addressed to the “finer and quieter sources of emotions” (36), in other words *classical* music, which is *fine* and *quiet* as opposed to *noisy* and *brutal* popular music.³⁴ The wish to popularise classical music was already mentioned in the 1924 manifesto. Several measures had already been taken at the time (*The Foundations of Music*: musical education series since 1927) and more were to follow soon after (BBC orchestras, patronage...). On the other hand, “grand music” is not for “people at all times and places” (41): another form of entertainment was (occasionally) needed, i.e. popular music.

³⁴ John Mullen, “La BBC et la musique populaire, 1922-1995” in *La BBC et le service public de l’audiovisuel*, *op. cit.*, 129-144.

It should be noted that the distinction between *music* and *entertainment* is not paradoxical in his view. Music – in fact, *classical* music – belongs to the high arts, as opposed to popular music. For Reith, popular music is but a “necessity”; it corresponds to a need that must be fulfilled (49), providing “relaxation” and mitigating “high-pressure life” (48) and has no intrinsic artistic value. The *Music Department* of the BBC managed the programming of classical music; the *Light Entertainment Department* managed popular music: in other words, popular music was not considered to be *real* music. However, entertainment is indeed a complement to “real music”; on the other hand, broadcasting entertainment (i.e. popular music) only would be a form of “prostitution of powers” (1924 Reith).

The BBC should provide “the best” *for all* in order to improve human condition (cf. Victorian paternalism, a prevailing ideology at the time). “Mass culture” was considered as crass and even dangerous: providing the public with popular music is not “given grudgingly” (45) because it is a “necessity [that] must be satisfied” (49). All in all, the underlying idea is to improve society and the “scheme of popular life” (60).

● Tutoring the nation

Education (in the broader sense of the term) should be instilled from the top down: knowledge must be disseminated through broadcasting. In any case, it is “always better to overestimate the mentality of the public than to underestimate it” (Reith 1924).

Uniqueness

Rulers, including Reith, came to the realization that radio was a unique medium, especially after 1926 and the general strike. Reith is fully aware of the power of this new medium in cultural terms (“two forms of art that Broadcasting is developing as specifically its own”, 57) but most of all in terms of impact: “as only this medium could popularize” (35), “able to override distance, to overcome inequalities (...)” (52). The Director General plans to use it to achieve his goals (the improvement of nation & centralisation in terms of identity, i.e. Britishness).

Centralisation: influencing the nation from its centre

Reith explains that the BBC offers a unique opportunity to disseminate culture all over the country from its cultural and political centre: “Privilege and duty to present certain grand works” (33) for everyone (as opposed to “local profit” only 34). “Broadcast seed on a wind that will take it to every fertile corner” (54), therefore promoting a unified sense of national identity (although an urban, Anglo-centric, centralised identity). His purpose is “Making the nation as one man” (1924 Reith). The DG understands the universality of this new medium, which is accessible and “open to all to hear, yet individual and intimate in its approach” (2). The “British public” will be acquainted with challenging new work” (38) (classical music) for a limited cost (for all social strata) (38).

Censorship as a (paternalistic) tool for the improvement of society

Going to the theatre is a deliberate choice; consequently censorship in theatres (“to impose limits”, 11) is not acceptable. But the monopoly of the BBC implies that it imposes its broadcasting to all listeners; both “willing” and “unwilling” audiences (12) listen to the radio. As a consequence, in the context of the BBC, censorship is acceptable because the audience cannot listen to anything else and the “unwilling” should be protected. Additionally, the BBC must promote the structure of civilization (morality): “The preservation of a high moral tone is obviously of paramount importance” (1926).

Reith believes censorship has a positive side (discriminating between good music and bad music, selecting how information must be delivered...) and can improve the quality of content and therefore the nation as a whole.

The choice must be transferred "from the listener himself to the broadcaster" (5). The idea will later be phrased differently by Reith himself in 1931: "The BBC must lead, not follow, its listeners".

Censorship is "common sense" and Entertainment is "positive" (cf. titles) only when they are used by an enlightened central power. They are necessary evils to tutor citizens, since "few know what they want, and very few, what they need" (1924 Reith). The BBC should be the citizen's "guide, philosopher, and friend" (1924 Reith): it must befriend people so as to better mentor them.

Exemple d'analyse proposée par un candidat

How does Reith use the Yearbook to defend his vision of the BBC?

1/ censorship 2/ "inform and educate" 3/ entertainment and music: his vision of culture

*Rapport présenté par Frédéric Armao
avec la Commission civilisation,
Mehdi Achouche, Emilie Cheyroux,
Séverine Holtzmann, Sébastien Petit,
Jérôme Quintana et Joël Richard
et la contribution du jury.*

Le commentaire de texte en littérature

Conseils méthodologiques

Les conseils qui suivent viennent compléter ceux présentés dans le chapeau générique propre à l'exposé en langue étrangère commun à la littérature et la civilisation. La commission de littérature a souhaité revenir sur certains aspects spécifiques à l'épreuve de littérature afin d'aider au mieux les candidats. Il est vivement conseillé de revenir aux rapports des sessions précédentes pour compléter la lecture.

Le passage et/dans l'œuvre

Comme rappelé précédemment, l'exercice d'exposé en langue anglaise n'est pas une dissertation et les attendus sont différents de ceux de l'épreuve d'admissibilité. Il ne s'agit pas, à l'oral, d'un balayage systématique de l'ensemble de l'œuvre mais bien de se focaliser sur le passage proposé et de l'analyser à la lumière du roman ou de la pièce afin de mettre en avant sa spécificité dans l'économie générale de l'ouvrage.

La plupart des candidats se sont efforcés de situer le passage dans l'œuvre en début d'exposé. Le jury a apprécié les mises en situation brèves qui ne se perdaient pas dans les détails de ce qui se passait avant l'extrait mais qui, au contraire, mettaient en avant les éléments clés permettant de définir la fonction du passage dans l'économie générale. Ainsi, une présentation de plus de trois minutes résumant la totalité de l'action des chapitres précédant le passage pp. 315-16 de *The Wings of the Dove* sans montrer en quoi le passage marque un tournant dans l'histoire est maladroit.³⁵ En revanche, le jury a apprécié que les candidats qui ont eu à travailler sur l'extrait de l'acte II, scène 2 d'*Henry V* l'aient judicieusement replacé dans l'œuvre afin de montrer que le passage était à la fois représentatif des thèmes clés de la pièce (pouvoir du langage, des différents rôles endossés par les personnages...) et original par rapport au début de la pièce dans la mesure où les spectateurs voient Henry interagir pour la première fois avec ses hommes.

Durant le développement, le va-et-vient entre le passage et l'œuvre doit être mis au service dudit extrait et ne doit pas être systématique car le commentaire de texte n'est pas une étude comparée. Les références intertextuelles ou l'analyse de la dimension proleptique de l'extrait sont évidemment bienvenues car elles partent de l'extrait pour revenir à l'extrait. Il faut toutefois éviter d'utiliser le texte comme un prétexte pour parler d'un autre passage mieux maîtrisé. Par exemple, si la référence musicale dans le passage pp. 46-47 de *Howards End* a amené certains candidats à évoquer, de manière très pertinente (et d'ailleurs attendue), le concert auquel Leonard assista en même temps que les Schlegel, un candidat a consacré une part importante de son exposé à discourir sur ce passage antérieur et est passé à côté de l'extrait à analyser.

Situer l'extrait dans l'œuvre ou faire des références pertinentes à d'autres passages est une tâche bien plus ardue qu'on pourrait le croire et demande une grande maîtrise de l'ouvrage et de l'exercice. Même si les candidats peuvent consulter l'ouvrage durant la préparation en loge (et ils sont encouragés à le faire), cette possibilité ne se substitue pas à une bonne connaissance préalable. Certaines erreurs ont pu être commises du fait d'une maîtrise approximative qui a pu engendrer des contresens plus au moins importants de certains éléments de l'extrait : par exemple, des candidats qui sont passés sur l'extrait pp. 315-16 de *Wings of the Dove* ne se souvenaient pas que la rencontre sexuelle entre Kate et Merton avait eu lieu avant le passage, ce qui les a conduits à se fourvoyer ; la profession de Jackie dans *Howards End* n'était pas toujours claire pour certains qui ont analysé le personnage de l'extrait pp. 46-47 en niant cet aspect fondamental. Il faut néanmoins souligner que la plupart des candidats connaissaient bien l'œuvre et que certains en avaient une connaissance particulièrement fine qu'ils ont mise à bon escient pour mettre en avant l'intérêt du passage.

Concernant les œuvres pour lesquelles le film est au programme des écrits, il faut rappeler que des références ne sont pas exigibles à l'oral. Le jury a cependant su apprécier les références à des adaptations cinématographiques des romans ou à des représentations de la pièce au programme quand ces dernières mettaient l'œuvre en perspective. A titre d'exemple, un candidat qui a proposé d'étudier la dualité tonale du passage de l'acte II scène 3 d'*Henry V* a fait une référence tout à fait opportune à l'adaptation cinématographique de 1989 de Kenneth Branagh qui aplanit l'humour

³⁵ Voir les références exactes des passages dans la partie « Passages proposés en commentaires ».

présent dans la scène originale qui était cependant bien rendue dans la version théâtrale de 2016 de la Royal Shakespeare Company.

Problématique et plan

Beaucoup de candidats se sont appliqués à proposer des problématiques et des plans dans le but de rendre compte de la spécificité du passage étudié, mais d'autres, peut-être par manque de confiance, ont eu tendance à plaquer une grille de lecture préétablie. Cette stratégie est maladroite. S'il peut être rassurant pour les candidats de partir sur du connu et de revenir à des problématiques vues en cours, par exemple, cette stratégie ne peut être qu'un point de départ à dépasser rapidement afin d'affiner sa perspective interprétative pour être au plus près du texte. Cette année, le jury a retrouvé pour un exposé sur James, une problématique proposée dans les copies de dissertation sur Shakespeare avec une variation au niveau du mot clé: « *How does [key word: « instability » for the dissertation / « the depiction of Merton's sentiments » for the commentary] prevent any form of resolution? »*. Même si le candidat avait tenté de se l'approprier, le plan qui suivait n'était pas très convaincant.

Comme précisé dans le chapeau générique, les problématiques trop générales sont à éviter. Les angles d'approche du type « *What is the function of the passage?* » pouvant être appliqués à tous les textes ne rendent pas justice à la spécificité de l'extrait. Les problématiques dont l'amorce est « *to what extent* » ont généralement peu convaincu les membres du jury car elles tendent à des démonstrations binaires qui aplanissent le texte plutôt que d'en montrer ses reliefs. Les problématiques à tiroirs composées d'un enchaînement de questions sont à proscrire. La série des questions peut être une amorce à la problématique mais elle ne peut pas être la problématique qui se doit d'être claire et de tendre vers une démonstration univoque.

La commission ne saurait trop insister sur la nécessité de ne jamais perdre de vue la problématique à laquelle les bons candidats ont su revenir en conclusion de leurs parties et dans la conclusion générale afin de démontrer la cohérence de leur démonstration et son aboutissement.

Il a déjà été dit que le plan doit être en lien avec la problématique. Les jurys ont valorisé les plans dynamiques qui ont rendu compte d'une progression dans l'analyse. Pour l'extrait de l'acte III, scène 4 d'*Henry V*, un plan autour de la problématique de la guerre comme « *I. The way the battle is staged; II. The way the war hero is portrayed; III. The way the end of the war is foreshadowed* » est, bien qu'intéressant, peu satisfaisant car statique et descriptif. Si le candidat avait, par exemple, mis en avant les paradoxes propres à ces différents axes, son plan aurait été plus convaincant : il suffit de peu pour introduire une dynamique argumentative.

Repérage et analyse

L'exercice du commentaire consiste à repérer des éléments pertinents du texte pour les analyser. Le jury a constaté que certains candidats citaient un extrait du texte puis le paraphrasaient plutôt que de l'analyser c'est-à-dire de dégager sa dimension symbolique, les enjeux sous-jacents, les implicites. Le repérage, s'il est nécessaire, est un début et les candidats se doivent d'aller au-delà de la simple citation ou de la paraphrase.

Afin de dépasser le niveau littéral, les candidats ont à leur disposition un ensemble d'outils rhétoriques et conceptuels leur permettant d'interpréter le texte. Les membres du jury ont valorisé les exposés faisant montre d'une bonne identification des stratégies narratologiques et stylistiques. Il est important de nommer les procédés utilisés afin de faire état de la mécanique du texte (du point de vue de la structure interne et des thèmes déployés) pour, dans un troisième temps, interpréter le texte.

Les bonnes prestations se sont appuyées sur un tressage constant du fond et de la forme qui, en effet, ne doivent pas être appréhendés séparément. Afin de montrer leur maîtrise stylistique, par exemple, certains candidats ont dressé une liste des procédés qu'ils avaient remarqués. Si le jury a su apprécier le savoir-faire technique de ces candidats, il a regretté qu'ils n'aillent pas au-delà de l'effet catalogue. Par exemple, pour le passage pp. 91-93 d'*Howards End*, un candidat a proposé toute une partie consacrée aux images convoquées par le narrateur pour décrire Londres et a ainsi cité les métaphores présentes mais il a omis de les interpréter comme l'ont fait les meilleurs candidats qui sont revenus sur la dimension symbolique d'une telle description.

Le jury a particulièrement apprécié les micro-analyses qui tissaient fond et forme et qui rendaient compte des spécificités génériques des œuvres. Il faut noter que beaucoup trop de candidats ont abordé les textes de théâtre comme des textes romanesques mais les meilleurs candidats ont su articuler théâtralisation et thématisation. Par exemple, à l'occasion de l'analyse de l'extrait de l'acte II, scène 2 d'*Henry V*, des candidats se sont appuyés sur les éléments liés à la kinésie (traîtres qui s'agenouillent : élément formel propre à la théâtralité de la scène) pour justifier la chute de Gray, Cambridge et Scroop (thématique centrale structurante de l'extrait).

Passages proposés en commentaire

La commission de littérature a décidé de mettre à disposition des lecteurs du rapport une proposition de commentaire développée pour chacune des œuvres au programme de 2020-2021 et des résumés de propositions pour les autres passages présentés lors des oraux.

Les pistes d'étude sont des propositions. Bien que certains éléments aient été attendus de la part du jury (par leur caractère évident du point de vue thématique ou formel ou parce qu'ils illustraient une bonne connaissance globale de l'œuvre, ou encore car ils faisaient montre de la maîtrise des outils d'analyse rhétorique de base), les candidats ont pu présenter des analyses différentes de celles proposées ici et qui ont su convaincre les évaluateurs. Ce qui suit est partagé afin d'accompagner les candidats dans leur préparation des oraux ; il ne s'agit pas de donner des corrigés types retranscrivant ce que les candidats auraient dû dire mot pour mot pour réussir l'épreuve. Afin de rendre cette dernière dimension explicite, la commission a choisi différentes modalités de présentation (plus au moins courtes) des pistes pour chaque texte afin de rendre compte de la multiplicité des styles d'analyse possibles.

À la suite de chacune des propositions d'analyse, la commission a indiqué une problématique ou un plan intéressant soumis par des candidats afin de saluer les bonnes idées. Ces trouvailles ne sont pas transcrites verbatim mais de façon concise, sous forme de notes.

A. The Wings of the Dove, Henry James

SPECIFICITE DE L'ŒUVRE

The Wings of the Dove est un texte dense et complexe qui a pourtant donné lieu à de nombreuses reprises à d'excellentes présentations. Sans doute la difficulté du texte et la nécessité de véritablement se confronter à la prose de James ont-elles évité aux candidats l'écueil de la paraphrase. Si des thèmes comme la mise en scène de la société britannique et l'influence du théâtre sur l'écriture de James sont revenus plusieurs fois, les meilleurs commentaires ont fait la part belle à la place du narrateur dans la théâtralisation des scènes. En effet, dans un roman qui autorise des intrusions fréquentes de la part de son narrateur, le rôle de ce dernier est souvent à étudier. Si le roman propose une première forme du « *stream of consciousness* », la narration semble être prise en charge par un narrateur qui commente directement ou indirectement les actes et les pensées des personnages. Les meilleures présentations ont su dépasser le simple compte rendu de la scène pour étudier sa mise en récit et ont commenté les effets induits par la syntaxe, souvent complexe, de James. Ainsi, le jury a particulièrement apprécié les candidats qui ont su analyser, derrière l'image d'une conscience à l'œuvre, le non-dit, l'ironie dramatique, les éléments mis en lumière par un narrateur qui se joue de ses personnages.

PROPOSITION D'ANALYSE DÉTAILLÉE

- *The Wings of the Dove*, Henry James, p. 315 (“It played for him....”)-p. 316 (“... was careful action”)

Situation dans l'œuvre : Vol. II, Book 9, chapter 1, in Venice

The last chapter of book 8 (book 8, chapter 3) is a turning point in the plot: Kate has at long last explicitly shared her plan with Merton, telling him that he is to marry Milly so that he can inherit her money. To that end, Kate and Aunt Maud are leaving Venice so Merton can stay alone with Milly.

Merton accepts to abide by the plan but states his condition: Kate has to “come to him” in his rented room, which she agrees to in the very last lines of the previous chapter.

Chapter 9 opens *after* Kate and Merton's sexual encounter, with Kate gone and Merton returning over and over to the memory. The focus is on Merton's thoughts.

Pistes d'analyses:

* **playing with the codes of the 19th-century marital romance**

- a novel that plays with the tropes of the Victorian marriage plot

→ focuses on the love triangle but complicates the stereotypical sentimental plot of the two

lovers through the manoeuvres involving Milly

→ the text itself focuses on immorality → a double transgression (a deceit and a sexual act outside marriage)

→ sexual intercourse between the two lovers usually featured outside the plot, after the conclusion → here displaced at the heart of the plot

→ a fantasy of possession: of Kate and of the flat (image of the key opening the passage to make up for the fact that Merton can only afford *renting* the rooms)

- taboo around sexuality

→ the act is concealed in the ellipsis between the two books (a blank space on the page), yet pervades the text

→ the climax is displaced: James focuses on the aftermath, displacing the narration onto Merton re-living the act over and over

→ although unnamed (“it”), the sexual act invades the text → veiled/revealed through a series of metaphors (theatre – shrine – business transaction) → displacing the act onto other objects / other images

* **theatrical metaphor**

(possible use of biographical background = James’s own love for theatre: wrote plays and theatrical criticism)

- the focus of the text is on Merton’s hallucinations as a way of conveying Merton’s obsession, as he lives the memory over and over in his mind

- lexical field of vision (“view” repeated time and again) → paradox of a scene of intimacy described through images associated with seeing → transform the reader into a voyeur, a Peeping Tom

- a scene described as a show / a spectacle → extended metaphor throughout the text, playing on the polysemy of “act” (6) (theatre and sexual act)

+ a metaphor that works for the plot itself → a drama in which the characters are actors playing out a role → Merton playing a role scripted by Kate

- here, Merton is also a spectator of his own memories, of his own life → left on the outskirts, kept at a distance, watching his life being played out before him

- yet a spectacle but in which there is nothing to see → “absence of anything ‘to show’” (21) (a sentence that can be read as a potential *mise en abyme* of the whole extract → a text that shows nothing)

* **erased bodies**

- a show in which there is nothing to see → elusive act, elusive bodies

- no corporeal presence in this text → Merton’s sublimation of Kate’s body

- disembodiment of Kate that recalls the fading body of Milly

- the unnamed sexual act recalls Milly’s similarly unnamed disease (similarly never pictured, never named)

→ possibility to expand the comparison: Kate gives her body as Milly is giving her fortune

→ link the sexual act with Kate and Milly’s death

→ dramatic irony of the sentence “he couldn’t [...] open his door to a third person” (18) → hint at the love triangle, but also at Merton’s self-blindness: he *will* open his door: literally to Susan Shepherd (the only other visitor of his rooms), figuratively to Milly

*** the apartment: a shrine of intimacy**

- from a theatrical show to the initiation to a mystery → Merton in the position of the initiate
- description of the rooms as a temple to Kate, the moment of intimacy is limited to the initiate
- the apartment becomes the incarnation of the memory
- but Kate is the great absent from the text → never named once, only “she” towards the end of the passage (35)

Or, like a divinity associated with her temple, incarnation of Kate into the flat? (possible interpretation that some candidates might develop)

→ although absent, she becomes a looming presence, participating in the heavy atmosphere of the text, as if she had become one with the room

→ as such, a way of anchoring Kate in Venice even after she has gone back to London

→ play on absence and presence → she has displaced all other presence (Merton would not have any other visitor, until the visit of Susan Shepherd after Milly has decided to “turn her face to the wall”)

→ Kate is everywhere and nowhere: only a “she” and only mentioned once → the “it” has taken precedence over the “she”

→ two possible readings: lack of corporeality (only Merton’s thoughts and no act to see) OR a way of dodging the taboo and reintroducing physicality (Merton’s heightened sense of vision, Kate’s embodiment into the apartment)

*** from re-sacralisation to de-sacralisation (theatre → shrine → bargain)**

→ understatement of the “engagement” (l. 24) → matrimonial term (and final climax of the marriage plots) here turned into a mercantile act (“article” – “price” – “contract” etc.)

→ final shift of mode towards the end of the text → Merton describes the sexual encounter as a bargain

→ from a sacralisation of the rooms into a place of worship to a downgrading of the setting as the place of a business transaction

→ a way for Merton of regaining control → text that ends on a sense of achievement (cf. illusion of Merton who decides if / when he will “open his door”)

But the sense of achievement, of progression is belied by the construction of the text, built on the eternal return of the same

*** a moment that freezes the passing of time**

- the sexual encounter invades the text and keeps resurfacing → obsession of Merton that stumbles on the eternal return of the same thought

→ Merton is stuck in a timeless present, where the past keeps coming back → the text brings us back perpetually to the last conversation with Kate in the last lines of the previous book (“come to him” [14] repeating the last words of chapter 8)

→ intricate time structure: a jump forward (from book 8 to book 9) and then a return to the blank space between the two

→ also visible in the construction of the text → slow motion, long sentences, etc.

→ paradoxically, an event that freezes the timeline but also the progression of the plot, of Kate and Merton's scheme

→ also possibly a jump forward to the future → proleptic reading of "no other act was possible [...] than the renewed act" → no marriage proposal from Milly and no other act between Kate and Merton

→ the text presenting us with a lonely Merton announces the end of the marriage plot(s)

Proposition pertinente d'un candidat:

How does the extract present the aftermath of the sexual encounter between Merton and Kate as a moment of displacement and erasure that re-shapes the relationship between the two characters?

PROPOSITIONS D'ANALYSE SUCCINCTES

- ***The Wings of the Dove*, Henry James, p. 48 ("Merton Densher had repeatedly said to himself ...")-p. 49 ("... spread to outlying receptacles").**

This extract situated in Volume I, Book 2 focuses on Merton Densher and Kate Croy's first encounter → a key episode in the plot insofar as it is the couple's attitude towards Milly which determines and precipitates the latter's death at the end of the novel. Divided into two distinct paragraphs, it appears cleverly "staged" as the second part in fact focuses on the preliminary moment leading to Kate and Densher's initial meeting. The first part is actually a prolepsis thus situating it chronologically after what comes next.

Two different perceptions:

Marriage:

-well-balanced first sentence → parallelism in the presentation of the characters

Yet: beyond apparent equipoise views differ on **marriage**: the verb "marry" appears in Densher's mind, not in Kate's.

-Long thought-process for Densher ("repeatedly" / "from far back"); for Kate: adverb "quickly" + "on the spot" → **spontaneity**

- the reference to "**a** woman" (2) in Densher's mind (any woman; maybe not Kate in particular) vs. "**the** young man" (4) in Kate's mind: her choice is made, Densher is the one.
- in Densher's mind: meaning of "**her** differences" (whose value would be in "**her** differences" (3)? differences from *him* or from *other women*?)

A question of point of view:

→ Densher: particular emphasis on his intellectual qualities in Kate's attraction to him → Densher is viewed as an intellectual man both by Kate and by himself: "he philosophized", "concluded", "make out", "thought", he "logically opined", "ingenious", "critical"...

Yet, **irony** in "all the **high dim things** she lumped together **as of the mind**" (6-7) → the very prosaic verb "lump" clashes with the loftiness and vagueness of "the high dim things".

→ In Kate's thoughts: Densher renders her a "sovereign **service**" (7) and provides her with "**aid**" (5); → proleptic hints at Kate's later plan involving Densher?

Noticeably, she does not seem to take people into consideration at all: we can read "**no creature** she had ever encountered" (10) or "**what** she was in presence of" (16) → refers to Densher.

Ambiguity of "life":

The exploration of what "life" means in the novel for the main characters is central insofar as it is Milly's ultimate quest for "life" that triggers the plot.

Kate's and Densher's conceptions of "life" differ:

- For Kate: "life" = what she is deprived of → points to Kate's empty existence: no past and no future. Densher is this gift of life. Hyperbole related to this first encounter: "an **extraordinary one**" (11): impression of a fiction.

Paradoxically, it is this fiction which makes Kate's life "real" + adjective "rich" ("It was on the side of the mind that Densher was rich for her" (8): polysemy points to possession of a lot of money → ironically Densher is actually poor. Is Kate's attraction to money hidden behind her admiration for Densher's mind?

- For Densher: "life (...) was what he must (...) **annex** and **possess**" (21). But in the preceding sentence: opposition between strength (explicitly linked to the intellect) and "weakness" linked to the undefined "life" → the 'weakness' here is related to the **opposite of the intellect**: the physical. Indirectly, for Densher, it is the physical ("life") which he must "annex and possess" → Kate's body.

→ the text deviously unveils Densher's strong physical attraction to Kate → an essential element: it directly leads to the young man's bowing to Kate's plan; he later accepts her deal so as to possess her.

→ irony: manly actions such as "annex" and "possess" while he is actually subjected to Kate's attractive power over him: "Densher's perceptions went out **to meet** the young woman's and quite **kept pace with** her own recognition" (18)

→ he seems to be subjected to a pressure imposed on him, as if he were compelled to act, overwhelmed by this need to possess Kate's body.

Yet Densher does not honestly acknowledge this need; he is hiding behind reasoning – "he logically opined" (21) – and abstractions ("the immediate air of life" 24).

Death:

- noun "commemoration" + verb "flowered" = idea of death, of a burial ceremony as if this budding relationship was doomed to fail even before it had actually begun + "made the **end** one with the **beginning**" (28) echoes that idea.

- The suggestion of a union encapsulated in the term “both” is immediately undermined in the evocation of “his case and Kate Croy’s” (“case” = lexical field of the judicial + family name “Kate Croy” = a distance all the more so as Densher makes out not one case but two). This absence of union proleptically hints at their disunity at the end → there will be no marriage / their relationship dies.

- Kate’s mother’s death puts an end to the relationship in the same way as Milly’s death puts an end to it in the last page of the novel.

+ the intrusion of “screen” (28) signals the dramatic dimension: the screen is like a curtain falling.

The stage in the text / staging the text:

- “**our** young woman” (31) betrays the narrator’s presence, pointing to the fictional process at work. The possessive “our” is an invitation to consider Kate for what she is: a character in a work of fiction, a reminder that a story is being told; she is the narrator’s possession, **his** character.

- “scene” (31) signals fiction in Kate and Densher’s encounter. The world of theater hinted at either directly (“the beginning had been a **scene**”) or indirectly: **polysemy** of “gallery” + polysemy of “company” (34).

- Kate: from obscurity (she is an outsider) to the limelight (“supreme brilliancy” 32) in an eminently exotic show (“Spanish dancer”, “an American reciter”, “an Hungarian fiddler” 33-35) which she does not even realize she is part of (“these and other attractions **the company in which** Kate (...) found herself” 36).

→ **the meeting of Kate and Densher “at a gallery” finds a significant echo in Book 6 when Milly stumbles upon them at the “National gallery”, a key moment in the novel.**

Irony:

- hyperbole: “a scene (...) of **supreme brilliancy**” (30) + “the **rare privilege**” (35). What is so brilliant in Kate’s eyes – as she is the main focalizer in this passage – is a very prosaic “party given at a ‘gallery’”.

- the persons entertaining the company are not artists but mere performers (yet they dazzle Kate).

-the setting in which they perform is in keeping with the poor quality of the show and the people attending it, the audience being “the fish” caught by the hostess. Kate (and Densher probably too) belong to that category, quite certainly being the “other **attractions** [for] the company in which [she] found herself” (35).

- extended metaphor of fishing: “a hostess who fished with big nets” (31), “the stream of hospitality” (39).

Proposition pertinente d’un candidat:

I/ A problematic love relationship

II/ The stage in the text / staging the text

III/ The narrator’s ironic stance

- ***The Wings of the Dove*, Henry James, p. 52 (“Kate took one of her walks...”)-p. 53 (“...for her own ideas”).**

This extract (Vol I, Book 2) comes after the reader learns of Kate’s desperate financial situation and her involvement with Merton Densher. The passage follows on from Kate’s visit to her father in which a warning is issued about him: “you missed what was true” (p. 23). *The Wings of the Dove* offers a perspective shifting from one protagonist to another and the reader is in danger of “missing what is true” in a novel where relationships are gradually perverted by manipulation, evasion and lies.

The idea of **appearances versus truth** lies at the heart of this passage in which the descriptive movement is structured by a series of oppositions and echoes. The evocation of the couple draws attention to the necessity of interpretation, of “reading the signs” (6) as the “passer” of line 7 does. This text can be interpreted as a lesson Henry James gives the reader on how to read his novel and a warning that nothing must be taken at face value. The reader is invited to put the pieces of the narrative together.

Kate – who gradually becomes the main **centre of consciousness** here – appears as the **leading lady**, at the same time main character and stage-director on the social stage where the boundaries between private and public life dissolve. In this passage whose architecture is remarkable in terms of syntax, choice of words, and of what is implicit, the first adversative conjunction “**but**” (2) signals the dual aspect inherent in the construction of the extract up to line 18 while sounding as an echo of the duality – or perhaps duplicity – of the whole narrative throughout the novel. Paradoxically, this meeting of two people who are supposed to be having a romantic relationship is strangely described as lacking any passion. The expression of hypothesis through numerous phrases or words casts doubt on the very nature of the relationship of the two lovers, which is said to “abound [...] in [...] oddities” (p. 47).

Movement appears in the third part of the extract as the **turmoil of Kate’s mind** is expressed. The dialogue offers new insights into Kate’s way of manipulating Densher as the powerful presence of Aunt Maud, though in absentia, prompts the young woman to take action. Later referred to as “ridiculous performances” (p. 66) by Mrs. Lowder, Kate and Densher’s meetings in plain sight bring the social stage, on which they are performers, to the fore. What is at stake here is the amount of exposure a woman might be expected to have, as shown in the multiple references to sight; a woman being seen in the company of a man in the late nineteenth century inevitably invited interpretations (rumours and suspicions). The endeavour of a female character to assert her autonomous self from the rules of society and, at the same time, her being aware of her dependence on them constitute one of the main conflicts in James’s fiction in general and, in this extract in particular, take on a striking dimension.

An odd relationship

Kate as leading lady: Kate’s name is the **first** to appear in this passage, while Densher’s only comes second thus suggesting right away the subordinate place he occupies in the couple.

→ it is the young woman’s name and her speech which **frame** this extract.

As an actress, Kate knows how to keep her own inner turmoil well-concealed. She shows nothing of what is troubling her as is suggested earlier in the extract when the couple is described as talking quietly (1-6).

A dead end? As the reader has already been told that Kate and Densher are in love with each other, the way their relationship is evoked here is really odd. Right from the beginning, the routine of their encounters is emphasized; the pair gives the impression of **going nowhere**, as is hinted at in “but most of it [their walk] went, as usual, to their **sitting in talk**” (2). Action is reduced to the minimum (sitting), to immobility + echo “walk /talk”

Love? The lack of **motion** in this relationship parallels a striking lack of **emotions** in this love affair, in which Kate and Densher “presented themselves as **very old friends** rather than as young persons who had met but a year before and had spent most of the interval without contact.” (9-10) It looks as if Densher’s attempt at setting their relationship in motion – “Densher had at the very first pressed the question” (17-18) – were incongruously out of question, the impersonal formulation of “**it** had been easy to reply” emphasizing Kate’s deliberate lack of implication.

There is hardly any romance here: the only hint at a romantic element is the rapid allusion to the setting “under the trees by the lake” (3). No evocation of passion either in this passage which is paradoxically supposed to be a lovers’ tryst.

Kate as stage-director / manipulator: Kate is also the one who stages their appearance in public. The way the reader is told of her love for Densher raises questions as to her sincerity: “She was in love – she **knew** that: but it was wholly her own **business**” (31-32). First the pronoun “she” does not include Densher; as far as love is concerned, he does not seem to be in the picture. Kate does not allow herself to be overcome: **she** is in charge as the subject pronoun “she” (in “**she** was in love”, “**she** knew”) shows + in “her **own business**” Densher is excluded too. In “she **knew** that”, “she” is the subject of the verb “**know**” implying **reason rather than passion** + the intrusion of the word “business” in the sentence; the language of the market-place is abruptly conjured up in Kate’s mind.

Kate’s **manipulative skills** become apparent at the end of the passage, when she wants to convince Densher to confront her aunt (37). Her very evasiveness is what prompts Densher to ask her “Then will you kindly tell me?” (38). Densher depends on her decisions. Her lack of straightforwardness appears in “She thought a little” (39). The ambiguity of “I can’t do that” (39) makes the reader wonder if she **does not want to or cannot** be kind to Densher. Similarly, what does the pronoun “it” refer to in “I should spoil **it**”? What does “She’ll do the best for **her own idea**” (40) really mean?

Kate is in charge; the reader is conditioned to consider that what comes next is induced by her: “they would have **presented** themselves” (8) gives the impression of something calculated, that they want to control their image. The first part of this passage clearly emphasizes the importance of appearances. The **image** they offer to the public – and here the “passer” (7) embodies the public eye – is **remarkable** as the past participle “**struck** with them” (7) indicates.

Appearances

Images: It was important for a woman at the end of the 19th century to give the impression that appearances were being kept. From line 25 to 33 Kate wonders about the rumours about her. The lexical field of **sight** is particularly striking.

→ the “violent conformity” (33) brings to mind the idea that Kate’s bowing to the conventions of society is painful to her (“violent”). [The word “conformity” meaning “following the usual standards that are expected by society” clashes with the adjective “violent,” meaning excess].

Kate’s relationship with Densher has not been properly interpreted; the term “rumour” (26) with its negative connotation and the question “But she had been seen **how?**” (30) emphasize that fact.

Interpretation: Interpretation is at stake in the whole passage. The narrator mentions “the final **reading of the signs** on the passer **struck** with them” (7) = **metatextual reference** to the reader? Like the “passer”, the reader stumbles upon the lovers’ tryst and reads the textual signs. Beyond the carefully staged scene showing “very old friends” (8) the passer recognizes commitment when he sees it. After all this is the gist of the matter: Kate and Densher are supposed to be in love and their masquerading as old friends does not work.

The passer’s “final reading” becomes the “presumed **diagnosis** of the stranger” (16) → this medical term foreshadows the fatal outcome of a relationship which is already based on deceptive grounds + obvious reference to Milly’s condition.

Reading the signs:

The invitation to read the signs implies from the reader a careful interpretation of the textual hints in the novel. Numerous oppositions and echoes structure this passage. The text needs interpreting and re-reading.

Proposition pertinente d’un candidat:

How does the description of the couple reflect their entrapment and their doomed relationship?

I/ actors on stage: an indirect representation of the couple

II/ a scene that debunks the codes of romance

III/ the eloquence of silence

- *The Wings of the Dove*, Henry James, p. 284 (“It was thanks to her...”)–p. 284 (“... crossing finally by the Rialto”).

A long stream of consciousness which will eventually lead him to leave the hotel, to rent his own rooms, and state his conditions to Kate for accepting to court Milly

→ **typical of James’s writing: no action here, except the activity of a consciousness at work**

Pistes d'analyse

Will vs. passivity / Kate vs. Merton

* Merton's realisation of his utter lack of will

→ realises that he has **lost grip on his life**

→ **living a life of impulses and stimuli**

* **contrasted portrait of Kate, defined by "life" and action**

→ play on antithesis

→ unusual moment of anger, of annoyance at Kate (and at the general situation more broadly) leading to a **moment of epiphany for Merton**

A moment of introspection

* a consciousness at work

* a *staging* of the wanderings of the mind

* the illusion of self-consciousness: a truncated epiphany

* standstill and circularity

Shattering the circle

* from passivity to activity

* **breaking up the circle** → Merton feels trapped inside the circle → possible echo with the famous quote slightly further in Book 8 = the "circle of petticoats" (book 8, chapter 3, p. 302)

→ Merton expresses his need to shatter the circle

* From the entrapment of the circle to the underlying sense of a **stifled life**

→ text pervaded by images of **death**

→ Merton thinks he is acting like Lord Mark, when he is actually closer to Milly

Proposition pertinente d'un candidat

The passage is pivotal as it seems to display Densher's metamorphosis

1. Merton's complacency and dissatisfaction
2. Movement leading to an epiphany
3. The (doomed) rebirth of Merton Densher

B. Henry V, William Shakespeare

SPÉCIFICITÉ DE L'OEUVRE

Si William Shakespeare fait souvent peur aux candidats du fait de la nature de la langue employée, les lectures préalables d'une œuvre relativement courte permettent de se familiariser avec la poésie shakespearienne. *Henry V* décline une série de thèmes (pouvoir du langage, jouer des rôles en société, (in)justice, etc.) qui reviennent tout au long de l'œuvre : cette récurrence thématique est rassurante. Toutefois, il convient de dépasser le connu pour proposer des analyses rendant compte

de l'originalité de traitement d'un thème pouvant être récurrent dans la pièce et là est tout l'enjeu du commentaire sur Shakespeare.

On ne saurait que trop rappeler l'importance de prendre en compte la spécificité générique de l'œuvre. Une pièce de théâtre n'est évidemment pas un roman et les enjeux dramatiques et théâtraux doivent être mis en avant par les candidats. Ainsi, le jury s'attend à ce que des remarques soient faites quant à l'oralité (versification, par exemple), les didascalies, les mouvements des personnages, la prise en compte des spectateurs afin de démontrer que le texte est multidimensionnel, que sa vocation est bien d'être représenté.

Comme déjà indiqué, les candidats ont la possibilité de consulter l'ouvrage lors de la préparation et donc de prendre connaissance des notes ce qui permet de mieux cerner certains implicites pour un lecteur du XXI^{ème} siècle. Le jury conseille vivement de se saisir des notes pour l'étude du texte. Il met cependant en garde les candidats contre la paraphrase des notes qui ne constitue pas une analyse. Il convient, là encore, d'aller au-delà.

Le jury a eu plaisir à écouter les candidats analyser les passages d'*Henry V*. Il a entendu beaucoup de propositions fort intéressantes et tient à féliciter les candidats.

PROPOSITION D'ANALYSE DETAILLEE

- *Henry V*, W. Shakespeare, II-2, p. 107 ("We judge no less...")- p. 110 ("...will scarcely see it")

SITUATION DU PASSAGE

Il s'ouvre sur l'intervention du Chœur qui rend compte de l'ardeur des soldats d'Henry se préparant à la guerre. Cette **note positive est contrebalancée** par la référence à **des traîtres anglais** qui, soudoyés par les Français, complotent contre le Roi. **Les noms des traîtres ne sont pas précisés** : la curiosité des spectateurs est alors attisée. La scène 1 s'ouvre sur une querelle entre deux anciens compagnons de taverne d'Henry et se termine sur l'annonce de la mort de Falstaff dont le cœur fut brisé par le roi. Le public peut alors se demander si ces anciens camarades sont les fameux traîtres. La **scène 2 met un terme au suspense** puisque, juste avant notre passage, les spectateurs découvrent leur identité : **Gray, Cambridge et Scroop**. Le Roi qui a eu connaissance de leur intention **se joue d'eux** et se prétend miséricordieux envers un pauvre ivrogne l'ayant insulté.

ENJEUX DU PASSAGE

Enjeux thématiques :

- Passage à la fois original (première fois que l'on voit Henry interagir avec ses hommes) et emblématique des thèmes de la pièce.
- Le début de II montre qu'Henry n'est pas entouré que de loyaux sujets mais qu'il a des ennemis (potentiels) dans ses rangs.

- Les personnages jouent des rôles dans le but de duper.
- La scène dépeint Henry comme un fin stratège et le langage apparaît comme une arme redoutable
- La dimension morale est centrale : la scène oppose la justice transcendante (Roi-Chrétien sachant pardonner l'ivrogne) à la justice immanente / poétique (Roi-Guerrier qui punit les traîtres).
- La scène peut être considérée pour sa valeur prospective.

Enjeux stylistiques :

- La scène est fondée sur une rhétorique du renversement pour mieux piéger l'Autre.
- La théâtralité de la scène est particulièrement évidente : versification régulière, recours aux accessoires, dimension kinésique, recours à l'ironie dramatique qui implique le spectateur.
- La scène est également fondée sur l'élaboration d'un suspense : l'attente des spectateurs quant à la confirmation de l'identité des traîtres est interrompue lorsque le Roi sort la lettre.

PROPOSITION D'ANALYSE

Act II, scene 2 = a pivotal moment as it marks King Henry's departure for France and therefore the beginning of the war. Yet, the war is not only waged against outsiders (the French) but also against insiders (English nobles) who have been bribed by the enemy. **This scene shows how Henry fights his first battle on his own land against his own people. This first fight is verbal and can be considered as a verbal jousting in disguise. Indeed, it is not an open fight as the King deploys a strategy to trap the traitors. This duel opposes not only two sets of individuals (the King vs. the traitors) but also two sets of principles: the tensions between appearance and truth (I), on the one hand, and immorality and morality, on the other, are central to this scene. The duality of the fight is thus conceptual and raises questions as regards Henry's fate and his ability to win.**

I. Appearance vs. Truth

= *Major theme of the play: introduced from the start by the chorus whose early speech is metatheatrical. Yet, theatricality is not only the prerogative of art; life appears to also be a stage.*

- Two sets of actors: before the scene, Henry learns about the traitors but he feigns to ignore it = he plays the part of the naive King; the traitors play the part of the faithful subjects

*Henry plays the King who believes in the loyalty of his subjects: cf. positive adjectives ("dear", "tender"...) to define their love to him; l. 59 as a true question in appearance but it is a rhetorical question. The perfect use of iambic pentameter shows that he masters his part

*The traitors play the loyal subjects: flattering tone (use of the first person article "my" + marks of respect: cf. the emphatic graduation on l. 60-64: "lord", "liege", "highness", "royal sovereign")

(Proleptic reference: The scene echoes IV.1 when Henry visits the camp in disguise to probe his soldiers' commitment)

- A contrario rhetoric: for the traitors to fall into their own trap, the King adopts an "a contrario rhetoric" by inventing the story of the drunkard "that rail'd against [his] person" and by pretending to pardon

those who betrayed him. The traitors challenge this position (cf. use of negative connecting words: “but”, “yet”). Scroop encourages the King to punish the drunkard (cf. imperative “let”). The drunkard would then be their scapegoat: they are ready to sacrifice him to prove their faithfulness to the King. By advocating punishment, they fall into the King’s trap that will be turned against them.

- The fall of the curtain / the fall into disgrace: the paper is the prop that marks a turning point in the scene as the truth will be unveiled. The King focuses on the “appearance” (pun) of the men and describes their physical “change”: irony. The liege’s irony is patent l. 66 (repetition of “know” + antiphrasis “worthiness”). The kinesics (with the traitors kneeling) is symbolical of their falls. (N.B: this scene is somehow reenacted in IV.4 → French soldier kneeling for Pistol’s mercy, l.32)

II. Right vs. Wrong

= *This scene is moralistic in tone as it opposes good and evil.*

- Freak show: King Henry’s attitude towards the nobles changes after the reading of the paper. From a positive attitude to a negative one: the traitors are described as “monsters” driven by evil impulses (82). Cf. periphrasis used to describe them (“cruel, ungrateful, savage and inhuman creature”). The apostrophe “see you” anachronistically reminds us of freak shows. These monsters being three, the reference to the mythical figures of the Cerberus, the Gorgons and the three witches in *Macbeth* comes to mind.

- Mercy: from the benevolent Catholic King to the righter of wrongs.

*From the start, Henry is seen as a good Catholic King (cf. l.1). When discussing the disloyalty of the drunkard, he uses hyperboles (“dear care”) to exaggerate his former friends’ love + oxymoronic litotes (“poor wrenchs”) (+ a lyrical tone: “alas”) to minimize the crime of the culprit. He lyrically calls for mercy (46). Mercy is god’s privilege. He appears thus as a godly king. The traitors argue in favour of punishment but when the tables are turned at their expense, they cry for mercy. Henry shames them for such an attitude (43-45, cf. repetition of “own” to underline their responsibility).

*The King cannot have mercy as they have betrayed his love (cf. internal rhyme “reasons / bosoms” 79). Apart from the choice of vocabulary, the King’s anger is conveyed by the prosodic emphases (rhythmical ruptures, commas, rhetorical questions). Henry’s anger becomes hyperbolic when it comes to his bedfellow Scroop (57-61: anaphora of “th” + trope of animality)

= Henry stands as the ultimate judge: the lives of his subjects are in his hands

-The French as the Devil: if Henry cannot be merciful, it is because his fight is against the Devil. As God’s representative on earth, he cannot pardon them: “God quit you in His mercy” (p. 112, after our passage)

III. Bad or Good Omens?

= *This scene raises questions about what is to follow. Does this first fight on his own ground foreshadow a bright future for Henry or a future fraught with challenges?*

-Shakespeare builds suspense. When the Chorus introduces Act II, he refers to the traitors but does not mention Henry's unravelling of the plot. The outcome of the Act is thus delayed. Scene 2 proves that the King is victorious in this first battle; yet, the introduction of traitors from his own camps casts doubt on his capacity to rally his troops.

-Appearance / reality. The scene shows that appearances may be misleading. In all appearances, the French were meant to win over the English but due to H's force of persuasion and because he believed that God was on his side, they won. God's support is to some extent introduced here in that the French are described as agents of the Devil.

- Dramatic irony and audience's sympathy toward Henry: Shakespeare plays with the complicity of the audience who know that the characters are putting on an act. From the opening of the scene (and just before the passage), we learn who the mysterious traitors are. Dramatic irony, which derives from that knowledge, is at play when Henry gives them the "papers." The reification of the three men into papers (70) may be interpreted as metatheatrical as the written words on the page (the paper) are enacted on the stage (the faces of the traitors). From the point of view of reception, the spectators will side with Henry. This scene is important as it draws the audience closer to the protagonist = from sympathetic (Henry as the victim of treachery) to admiring (Henry as the hero thwarting the plan of the traitors) identification (cf. Jauss's theory of reception).

- Passing judgement: As we saw, Henry stands as the judge. The reference to the drunkard brings us back to the previous scene and to his former drinking companions: if Henry is ready to pardon the "fictional" poor wretch and to save his life, that of Falstaff is sacrificed on the altar of kinship as he turned his back to his old friends at the cost of their lives. The proximity of the two scenes is an invitation to pass judgement on Henry's attitude.

- Transition towards a new system? The figure of the traitors as insiders may be interpreted in link with the feudal order. "High treason" (p. 111) may be seen as the transition towards a new system, away from the feudal one that is put into question.

Proposition pertinente d'un candidat:

This extract is not so much about the disclosure of the traitors' deed as about how Henry demonstrates his political acumen or sense of political strategy in dealing with them. What seems mostly at stake then is the staging of power.

PROPOSITIONS D'ANALYSE SUCCINCTES

► *Henry V*, W. Shakespeare, II.3, p. 113 (“Enter PISTOL...”)-p. 116 (“...Exeunt”)

Despite what the epilogue announced in *2HIV* (epilogue 25), Falstaff does not appear in *HV*. For the record, Falstaff dies because King Henry “killed his heart” (*HV*, 2.1.70) when he rejected him at the end of *2HIV* (5.2.44). Although our scene follows a moment of tension (the “*Southampton Plot*” in 2.2), it should not be reduced to mere “comic relief”. It is a pivotal scene, which bids adieu to the old world of merriment embodied by Falstaff – a “mourning” and “valedictory” scene, which oscillates between trivial bawdy details and “greater” concerns.

Between *Ἔρως* and *Θάνατος*: a (mock) eulogy to Falstaff.

► **The party is over.** If the characters remember Falstaff with fondness, which should fuel the elegiac tone of the scene, their recurrent malapropisms transform a potential melancholy scene into a feast of unintentional puns and comic situations. Their sorrow is more prosaic than it seems though (5, 35).

► **From feasting to fasting, from Carnival to Lent.** The reference to Falstaff’s “nose” being “as sharp as a pen” is enigmatic: the Gargantuan Falstaff is certainly not used to being referred to as “sharp-faced”. The adjective may imply that he has starved himself to death. For this use of “sharp”, the *OED* gives: “With reference to form only (without implication of cutting or piercing): tapering to a (relatively) fine point.” Falstaff is literally disappearing, little by little.

► **“High” meets “low” (nose/testicle; lips/labia).** Grotesque at times, the scene still constitutes an apt celebration of the character of Falstaff and his taste for alcohol and women. The men’s grieving process enhances their masculinity (3-5). This conflation of *Eros* and *Thanatos* also appears in the Hostess’s remark about Falstaff’s body parts all being “as cold as any stone” (20-22), stone also meaning testicle. If men are characterized by lust and liquor in the scene, women are presented as lachrymal (42), deceitful (26)) and providers of (sexual) comfort (17, 32, 37, 46, 47, 49). The scene also illustrates each character’s idiolect (42, 48). The Hostess’s multiple double-entendres / malapropisms inevitably imbue the scene with bathos / mock-heroism. Mistaking Arthur for Abraham, she participates in the syncretic dimension of the scene: again, high (New Testament) and low (English folklore) superimpose.

► **The blasphemous/sacrilegious dimension of the scene.** The vision of a delirious babbling Falstaff gambolling in paradise (12, 14) verges on the Grotesque. Another of Hostess’s linguistic superimpositions occurs with the pun “But then he was rheumatic (for “lunatic”), and talked of the Whore of Babylon” (31-32): while “rheumatic” sounds similar to “Rome”, the “Whore of Babylon” also designates Papal Rome in Protestant terms.

► **Conclusion.** The word “carnation” (which Hostess mistakes for “incarnate”) synthesizes the stakes of the scene: death (fittingly, crimson carnations are flowers of mourning and grief), sex and religion (devil, hell). The insistent references to parasites in the scene (33, 43) are useful in characterizing the people involved in it: those who will die (except for Pistol) but are not considered “of name” (4.8.97).

Proposition pertinente d'un candidat:

How does this farewell scene intertwine comedy (which mainly focuses on the characterization of the so-called *Eastcheap Clowns*) with more serious issues (treason, death, war) that are central to the whole play?

➤ **Henry V, W. Shakespeare, II.3, p. 133 (“Enter the KING...)-p. 136 (“...and enter the town”)**

Unlike other scenes in which the King displays his outstanding rhetorical skills to galvanize his soldiers to wage war, in scene 4 Henry V uses all the rhetorical devices to talk the French out of fighting the English in order to, so he claims, prevent them from heading towards disaster. The King is centre stage and is shown as a war leader and peace negotiator whose remarkable weapon is language and rhetoric.

Possible question: Are words and rhetoric **the King's** best weapons to avoid war and be hailed as a merciful king?

→ **King Henry V: the soldier who masters a frightening rhetoric 'that becomes [him] best' (4-5)**

➤ It is “the latest parole” (2): Negotiation is about **words and rhetoric to bring the people of Harfleur to common sense. His speech also follows a perfectly mastered and organised structure.** There are three clear parts which make up a frightening description: from l. 1 to 10 (the warning / ultimatum), from l. 11 to 26 (the horrors of war) leading to the sensible decision the Governor of Harfleur should take (l. 27: “therefore”). From l. 31 to 41, the speech follows the same pattern but more emphatically.

➤ A language full of **terrifying imagery embedded in rhetorical questions:** metaphors of death, biblical references of mass murders, references to the devil (“arrayed in flames like to the prince of fiends”, 16) **pervade the King's speech.** Bodies are dismembered (“foul hand”, 34; “locks of your shrill-shrieking daughters”, 35; “silver beards”, 36; “naked infants”, 38) and even the sounds and voices described in his speech (“shrill”, 35; “howls”, 39) are dreadful by their mere mention.

➤ **The King's words are performative** and impose a one-way negotiation not to be questioned or antagonised. His words can open the gates of Harfleur (“Open your gates”, 51) and open or shut the gates of mercy (10). His performative language shows that the art of warfare is to avoid war. From that perspective, he is a positive version of Machiavelli striving for the greater good. His rhetoric is so powerful that it contaminates the governor's speech which follows the same pattern (“therefore”, 47 and performative role of language: “we yield our town and lives to thy soft mercy”, 48). It is a military and verbal surrender. The King's wish is the Governor's command.

➤ **The King escalates the argument and uses all the rhetorical devices to be convincing:** it is emphatic and hyperbolic. His words **depict the massacres that may happen in gruesome detail.** War takes on a vivid image. The sibilants (/s/ sound) and fricatives give shape to the unspeakable. Words are turned into images. The war never happens thanks to language but happens in language.

→ **“Innocent in attack”**: the King is pleading not guilty

➤ He is a **merciful and revengeful king** → he is a **god-like figure** who *disposes of* (l. 49: he can control and get rid of) the French. He is a mighty and all-powerful king everybody is afraid of but also a merciful king who can spare the lives of innocent people. The biblical references (“the Leviathan”, “Herod”) to mass murder epitomise what his god-like ire can look like.

➤ **A clever and shrewd speech to evade his responsibility as a war leader**: the soldiers will be free to pillage and ransack Harfleur but the King does not control that war and will not have a guilty conscience, **which means that** he is no longer a war leader if he evades his responsibility. Paradoxically enough, he controls his soldiers only if the battle does not happen (“Whiles yet my soldiers are in my command”, 29).

➤ **“Guilty in defence” or the King’s art of reversing values. The King is a Machiavellian figure who knows how to lead real politics. The common sense he has just tried to instil into the French is now shattered.** He denies people’s self-defence when attacked. If they defend themselves, they are guilty but if the King attacks them, he is right and legitimate. He has made up his own version of justice. **The bullies (cf. the oxymoron a lovely bully to define the King) symbolise justice while the victims are found guilty. What is more,** through language, he manages to reverse the space hierarchy set up by the staging (the Governor is at the balcony possibly looking down on the King who is standing at the gates of Harfleur).

→ **The transgressions of an “impious war” that goes against nature**

➤ The fall from a **noble and righteous war to a vile and ignoble war, the descent from righteous knights and war discipline to army rabble, brutish and callous soldiers** (“rough and hard of heart”, 11; “bloody hand”, 12; “enragèd soldiers in their spoil”, 25). Everything goes against what human nature commands or what a war leader worthy of the name should command his soldiers to do. Indeed “daughters / pure maidens”, respected “fathers”, innocent “infants”, hapless “mothers” are going to be slaughtered. The description of his soldiers that no “rein can hold” (22) questions the King’s very identity as a noble soldier (“For as I am a soldier, / A name that becomes me best”, 5-6).

➤ **Nature itself is either hampered in its life cycle and thriving process** (“flowering infants”, 14) or **simply mirrors the looming transgressions and horrors of war** (“filthy and contagious clouds”, 31; “Do break the clouds”, 40) that only the King’s “cool and temperate wind of grace” (30) could eschew and save Harfleur from being “buried” “in her ashes” (9). These ashes will be the blot on nature and landscape.

➤ Harfleur is seen as a **fortress / body to be to be invaded and conquered.** The King and his soldiers are about to transgress, trespass and invade this fortress / (female) body. Harfleur (a feminine ending as well as **“daughters”**, 35) is a *fleur* or **the virgin** that will be deflowered. The order “open the gates” (51) uttered by the King means deflowering (cf. “fair virgins”, 14; “pure maidens”, 20; “hot and forcing violation”, 21). The battle is akin to a rape. It is a proleptic passage announcing the scene with Katherine (words and language are the weapons to conquer lands and women).

Proposition pertinente d'un candidat:

Despite the apparent ruthless portrayal of Henry, how does this passage highlight his quality as a leader?

C. Howards End, E.M. Forster

SPÉCIFICITÉ DE L'OEUVRE

Face à la pièce contradictoire de Shakespeare et au roman touffu de James, le texte de Forster a pu paraître aux candidats (et aux préparateurs) une oasis de lisibilité. Son apparente simplicité formelle et thématique représente néanmoins l'un de ses plus grands écueils. La paraphrase plus ou moins habile échoue évidemment à rendre compte de la spécificité de ce texte hybride sur le plan stylistique (mélange de réalisme social et d'écriture moderniste), jouant sur les codes du genre romanesque et du romantisme littéraire, et dont le message narratorial, voire auctorial, se laisse difficilement appréhender. Outre sa dimension parodique, l'ironie et la satire tantôt acerbes, tantôt affables à l'égard des personnages et de la société britannique de l'époque est également un axe incontournable de toute analyse littéraire d'un extrait de l'œuvre. Aussi les meilleures présentations auront su mettre en avant les subtilités narratologiques de l'œuvre (en particulier les phénomènes de focalisation multiple et de voix narratives) ainsi que ses tensions idéologiques et esthétiques au-delà des simples oppositions entre les trois familles du récit (Wilcox, Schlegel, Bast).

PROPOSITION D'ANALYSE DÉTAILLÉE

- **Howards End, E.M. Forster, p. 84-85 ("Ought the Wilcoxes to have offered their home [...] 'No my girl, of course not.'")**

CONTEXTUAL ELEMENTS:

The discovery of Mrs. Wilcox' note is a pivotal moment in the novel, not only as it concerns the fate of the eponymous house, but also because after the fiasco of Helen and Paul's courtship it raises the possibility (however faint at this stage in the plot) for the two "houses" (the Wilcoxes and the Schlegels) to be united through inheritance. On a thematic level, it falls in line with Forster's overall questioning of Edwardian bourgeois decorum and the contemporary market-driven system of thought ("practical morality") that threatens to engulf whatever is left of the *spirit* (especially found in art or nature).

The extract is taken from the end of chapter XI, which tells of events following the death and funeral of Mrs. Wilcox. Her family has just discovered that she left a handwritten note informing them of her wish to bequeath Howards End to Margaret Schlegel. Right after the discovery of the note, before the extract begins, the Wilcoxes raise the question of its legality. "Legally, I should be justified in tearing it up and throwing it into the fire" (83). After dismissing the possibility of "undue influence" on Margaret's part, Henry questions "the invalid's condition at the time she wrote" (83). Soon, Henry and his son Charles assume

“the manner of the committee-room”; not wanting to “make the mistake of handling human affairs in the bulk”, they dispose “of them item by item, sharply” so as “to dodge emotion” (84). As the discussion moves towards its close, the narrator suddenly barges in, claiming that “To follow it is unnecessary. It is rather a moment when the commentator should step forward” (84).

SPECIFICITY OF THE PASSAGE:

- The narrator manages not so much to “dodge emotion” as to **enable the defendants** (Ruth *and* Margaret) **to make themselves heard amidst the rhetorical weaponry** displayed by both the narrator and the characters.
- The **deliberate obfuscation of viewpoint** through murky focalisation (“these mists”, 6) and multiple reporting styles aims at **vindicating ambiguity (i.e. uncertainty) in the face of rationalisation and self-righteous morality**.
- The pervasive sense of ambiguity **has perhaps to do with the central notion that the invisible** (“the unseen”) which coexists with the visible (“the seen”) **is difficult to apprehend, let alone represent**. Linguistic bravura only highlights its own deficiency in the face of what is immaterial.

LEADING THESIS:

Ruth’s testamentary written note not only results in widening already existing familial and ideological gaps but it unsettles the very nature of ownership from a legal (who owns the right to possess and transmit?) as well as narrative standpoint (who owns the various voices heard in the passage? how can all these be heard in the narration?)

MAIN POINTS:

- ❖ The **opposition of two world views**, one **materialistic**, practical, the other **immaterial**, “unbusinesslike” (35).
- **A system of binaries (contrasts, oppositions, reversals:** the antithesis of Henry’s obsession with continuity...): the Wilcoxes vs. Margaret, blood bonds (11) vs “sudden friendship” (3); the perfect wife and mother vs. the treacherous Mrs Wilcox (§2); Yesterday vs. Today (20-22); Mrs. Wilcox’s “intentions in the past”, her “true nature” vs. altered personality through illness; “the practical moralist” vs. “he who strives to look deeper”, etc.
- The adoption of a **judicial type of rhetoric (deliberative speech** that is intended to accuse or defend someone, deliberating about what they did or said and whether or not their actions were justifiable) contributes to accentuating the dividing points: “after due debate”, 13-14; “the Wilcoxes are not to be blamed” (12-13); “acquit” (16); “appeal” (17). Forster’s narrative style emulates “*the manner of the committee-room [...] item by item*” (see quote above).
- The narrator goes over the **reasons that may justify the Wilcoxes’ decision not to respect Mrs. Wilcox’s wish** to have the house bequeathed to Margaret Schlegel. Most of them rest on the **incongruity of such a desire which clearly violates common sense from a legal, social as well as rational standpoint**. Had they known that to Mrs. Wilcox the house was much more than a house, something of a

spiritual nature, they should not have decided otherwise. Ultimately, it is their will (“We will not”, 18) against her will (testamentary appeal). Cf. possible pun on will & coax.

- In §2, the **family ties seem irremediably broken**: “When we think the dead both treacherous and absurd, we have gone far towards reconciling ourselves to their departure.” (32-34) → a convenient way to expedite mourning!
- **highly discursive and dialogical nature of the passage**: alternation of free direct speech, direct speech, free indirect speech. An **exercise in dialogism** where the narrator addresses his readers while giving a discursive shape to a moral dilemma. A **virtuoso display of eloquence**. The narrator tries his hand at quoting or rephrasing his characters’ words, expressing their thoughts. The characters’ meagre exchange quoted in direct speech at the end pales by comparison. Indeed, the **fragment of dialogue** between father and daughter sounds rather **anticlimactic after the emphatic eloquence** of the first two paragraphs. The exchange signals a kind of surrender, perhaps symbolised by Mr. Wilcox’s rising from the table. The tone is almost pacified, although still marked by stupefaction and denial.

❖ Another line of thought obviously concerns the notion of **transmission, passing or handing down something to somebody, itself connected with that of ownership** (claiming possession is repeatedly at stake → cf. insistent use of possessive pronouns).

- issue of **gratuitousness** vs. “the laws of property” (26): “to make it over to her as a free gift” (28) or “to have offered their home to” (l. 1) does not exactly fit the Wilcoxes’ market-driven thought based on transaction and monetary value.
- **flouting the bloodline** (11), an intolerable transgression for the conservative-minded Wilcoxes.
- The thing is made more complex when the object of inheritance is not of a material nature. “[C]an passion for such things be transmitted”? (10-11). Cf. Margaret’s answer to Mrs. Wilcox as the latter asks her what Yuletide gift she might offer her: **“you cannot pay me back with anything tangible”** (chapter X, 69). *Howards End* is not simply a house (5), it is a “spirit” (6), whereas to the Wilcoxes, individuals are turned into commodities (“the value of the woman” 35-36)
- **Transmission is explored here from various angles** – legal, intellectual, spiritual and even artistic. The authorial agency aims at passing an ethical message (“only connect”, i.e. within and beyond family and social bonds) that runs counter to Edwardian morality.

❖ The “**impact of the unseen upon the seen**”: **Spectrality, ghostliness, doubles, echoes**

- **gothic touches**: “under the spell” (3); “dead woman” (4); “spirit” (6); “wisp of hay” (10); “the unseen” (24); Miss Avery (the crone); the wych (pronounced “witch”)-elm... Unusual mix of pastoral (presence of nature) and gothic.
- **haunting presence of Mrs. Wilcox, infiltrating the tight, constricting rhetoric** of the Wilcoxes. See in §2 the **interpolation of a Ruthian motif** (“The desire for a more inward light had found expression at last, the unseen had impacted on the seen”) **into the family’s words reported in direct speech** (“She was not as true, as dear as we had supposed [...] Treachery”, 22-25).

- intratextual echoes: Margaret's perception of the **"impact of the unseen upon the seen"** (69) returns here on line 24; the word **"passion"** (10) echoes Ruth's only passion for Howards End ("Mrs. Wilcox, though a loving wife and mother, had only one passion in life—her house", 73).
 - repetitions inside the extract; parallel sentences. In the same way as the negative words "no" and "not" punctuated the opening paragraph, the word "treachery" and its **polyptoton** "treacherous" in §2 are given emphasis through multiple repetitions. **Verbal repetition points to Charles and Henry's inability to overcome the impact** of Mrs. Wilcox's scribbled note.
- ❖ Finally, one of the biggest issues raised by the passage is **the function and purpose of the narrator's intrusiveness**. Cf. "To follow it is unnecessary. It is rather a moment when the commentator should step forward." (84) → **what for?**
- Is his intervention meant to **clarify and settle the matter** from an objective, morally superior standpoint as he seems at first to intimate? To **elevate the debate** by enlightening us on Mrs. Wilcox's true motive? To apportion blame? Right the wrongs? **Restore justice** (cf. "may acquit them", 15)? If so, **in whose favour?**
 - The shifty **focalisation** attests to the difficulty of settling the case. See **focalizing markers** such as first names (Margaret I. 1 vs. Miss Schlegel I. 27). The **rhetoric employed here tends to muddle the message conveyed**, instead of clarifying the situation, especially since **none of the sentences** (with the exception of the last three lines) **are really ascribed to a definite speaker**. Which side is the narrator on? Who says what to whom? **Whose indignation does the narration emulate or is meant to arouse?** The Wilcoxes? The narrator's? The readers'? **Enunciative and moral (at first) ambiguity prevail.**
 - First the **omniscient narrator fakes siding with his practical, bourgeois characters**. If the questions raised by him sound purely rhetorical, **doubt as to the fairness of the Wilcoxes' conclusion** nonetheless **gradually permeates** the lines through hints at their **limited judgment** ("so far as that nature was understood by them", 4; "they could not even perceive the problem", 10-11). If **"practical morality"** exonerates them, the **idealist thinker** cannot acquit them entirely as they betrayed someone's ultimate, **"personal appeal"** (14). What the narrator eventually suggests at the end of the paragraph is that the **individual matters more than the collective**, and **ethics prevails over morality**. So the aim of the narrator's judicial speech turns out to be a **vindication of Mrs. Wilcox's wish and Margaret's right to inherit the house rather than a justification of the Wilcoxes**.
 - In the following paragraph, the **position of the narrator towards the latter appears more clearly**, even if he leaves most of the "talking" to them. A single sentence definitely convinces the reader of **where his ethical preference goes**: "The desire for a more inward light [...] *all that they could say* was 'Treachery'" (20-22, *my emphasis*). However, as with the repetition of "No" in §1, the reiterated accusation has a **hollow ring**. The **effect is made to the detriment of the accusers; their argumentation backfires on them**. Absurdity and irrationality turn out to be less characteristic of Mrs. Wilcox than of her relatives. It seems that the **whole purpose of the extract is to undo the Wilcoxes' philistine rhetoric by turning their judicial rhetoric against them. They are the real traitors, not Ruth Wilcox.**

Conclusion: The **Wilcoxes' wrongs** against both Ruth and Margaret will **only be righted at the very end of the novel** when, after many twists and turns, culminating with the imprisonment of Charles for killing

Leonard Bast, **Henry officially leaves Howards End to his wife** (291). As for herself, she significantly intends to “leave the house to her—her nephew” (292), the “unnatural” offspring of Helen and Leonard. Thus **Margaret eventually triumphs** (in the narrator’s words), having “charged straight through these Wilcoxes and broken up their lives” (292). As such, the novel can be read as an **attack against patriarchy and the Edwardian family**.

Proposition pertinente d’un candidat:

Forster criticises the social standards of his time by playing with the conventions of the will.

- I. Questioning patriarchy: familial vs friendly bonds
- II. The problem with inheritance: material vs spiritual ownership
- III. The issue of narrative transmission: the speech of the living vs. the words of the dead (Ruth) and the absentee (Margaret)

PROPOSITIONS D’ANALYSE SUCCINCTES

➤ **Howards End, E.M. Foster, p. 46 (“I’ll tell you another...)-p. 47 (“...called him again.”)**

After a short musical / emotional interlude (chapter 5), Leonard Bast goes back to the squalor of his existence (at the heart of the Abyss) = satirical discrepancy between his lofty aspirations and his low condition = fate sealed / doomed from the outset

1. Satire and bathos:

- All pervasive satire and bathos = cramped and cheap backdrop where everything points to hindrance = an insight into the Abyss
- A squalid backdrop for a character who aspires to self-betterment and spiritual elevation = only betrays **Bas(t)**’s self-delusion
- Satire at its apex : Bast’s “cuisine” can hardly be considered as substantial food for thought / not conducive to interaction or connection with the “chattering” classes
- Let alone Ruskin’s *Stones of Venice* Bast is intent on reading or Mathew Arnold’s sonnet = “seeing life steadily and see it whole” vs. piecemeal / fragmentary = on the brink of falling

2. Indictment of the cultured ruling classes (Bast’s viewpoint):

- Slightly deprecatory indirect characterization of Margaret vs. Helen (stress on her physical beauty or a hardly veiled sexual interest / proleptic function)
- Denial of any promise of upward social mobility (symbolized by the narrow staircase) = Bast is “out of his depth”
- Indictment of the priggish chattering classes = at best righteous hypocritical benefactors “all had their hands on the ropes”; or worse, complicit with the Capital / the Wilcoxes

3. Impossible transcendence:

- Through marriage / union: mismatch / poor arrangement with Jacky / mishap with Helen / posterity (baby) is equally denied Bast
- Through Art and Literature = proof by the absurd (vulgar tune badly played to fuel his lie and self-delusion)

- Through language = no possible connection either = linguistic entropy (phatic function of language pushed to its limits)
- Besides being deprived of a future, Bast is partly deprived of his identity

Quelques axes de lecture:

- From self-betterment to self-dislocation?
- Connecting in the Abyss or wishful thinking?
- Connecting high and low as wishful thinking?
- “Culture (...) as a study of perfection” = pungent irony at the expense of 19th-century Aesthetic theories

Proposition pertinente d'un candidat:

How does the passage expose the way cultural and social aspirations are irrevocably doomed by class distinction?

- I. The depiction of the couple as a bad match
- II. The metaphor of culture
- III. Tragic and comic dimension of the scene that transcribes the cruelty of social reality

➤ **Howards End, E.M. Foster, p. 91 (“OVER TWO YEARS PASSED...”)-p. 93 (“...of approval and disgust.”)**

Margaret Schlegel has befriended Ruth Wilcox and helped her with her Christmas presents. Then the reader learns that Ruth has died and has wished to bequeath Howards End to Margaret. The Wilcoxes burn the note and Margaret is not aware of this extraordinary, surprising gift. At the same time, the Schlegel sisters' house on Wickham Place will soon be pulled down and the passage under study, which opens chapter 13, though quite descriptive, offering a pause in the narrative, deals with the theme of change and instability linked with the Schlegels' obligation to leave their house behind. Yet, the motif of the house is part of a larger issue which reveals Forster's ideological, philosophical and metaphysical concerns: this passage turns into a pamphlet against the modern age and even into a prophetic text about the end of an era. Several correlated aspects might be analysed in succession.

The flux of life: The flux metaphor characterizes the passage as it affects both aspects of the chronotope: time and London. **Time as flux:** the literal relation of the passing of time which inaugurates the chapter opens up onto the flux metaphor. The Schlegels keep afloat in their cultural world and its ceaseless flow of entertaining performances. **Speed** also characterizes the extract. Change comes too quickly and History cannot register the present before it turns into the past. The **civilisation of haste** is lamented but the passage however is a pause in narratological terms as if Forster meant to stop time through his narration. **Time is also compared to the sea** with its constant ebb and flow: “this famous building had arisen, that was doomed”.

London, the emblematic city of the modern age: if time is the sea, then London may be viewed as the sea monster, a Leviathan, serving as a possible metaphor for the capital, whose effects are disastrous to people's appreciation of Nature, in a real (pollution) as well as literary way. Indeed, this is also the end of Romanticism which sought refuge in Nature and sometimes served as a substitute for religion. Besides, the world of Pan is over and the narrator laments this aesthetic demise so that **the return to paganism** advocated through the turn-of-the-century decadent movement has also come to an end, mostly because of pollution. **Pollution** is **multidimensional** as it alters everything, affecting most of the senses: sight, hearing, smell. But it is not just a fact pertaining to London life, it is also a metaphor of blindness, of a lack of communication, of isolation, of suffocation in modern-day London.

Finally, we are confronted with a **spiritual vacuum**. **Mammon serves as poor compensation for the spiritual void** and though the Wilcoxes are never mentioned in the passage, one can sense their presence and the harsh criticism of their negative impact on the city. We have come into an **age of anguish and questioning and the purposelessness of the modern age is evoked**. Religious silence is unbearable for the narrator who would tolerate the flow of time if there were a meaning to it. The narrator is past the religious dogma of an established church. He would be satisfied with a "**man of our own sort**", a crutch helping him to face "the continuous flow of time" in this Darwinian world. The end of religion is concomitant with **the end of language** which seems now to be fractured, "clipped", as in a pre-Beckettian world with clichés or "potted expressions" standing for the artificialization of language, like potted plants in a greenhouse. The description of London on the eve of its destruction is announced by the end of language in a city where man returns to an uncivilized society deprived of articulate language and where people **only disconnect**. Finally the question of the **point of view** has to be analysed. We move from a general statement to a more individual one and the sentence opening § 3 is a clear example of the synecdochic procedure directing the reader from the Londoner to Margaret. Her epiphany concerning the destruction of the house and the necessity to adapt comes at the end of this long, philosophical, aesthetic disquisition on the constant ebb and flow of time.

Proposition pertinente d'un candidat:

The chronotopic dimension of this excerpt, which focuses on time and space, can be read as an indirect portrayal of two different societies of which the Schlegels and the Wilcoxes are the representatives.

Rapport présenté par Émeline Jouve

avec la Commission Littérature,

Valérie Baudier, Luc Bouvard,

Frédéric Delord, Claire-Sophie Le Roux,

Pauline Pilote, Stéphanie Ravez et Leïla Zaida,

et la contribution du jury.

3.2.3. Thème oral

Le thème oral est la première sous-épreuve de l'épreuve sur programme (ESP). Après quelques remarques sur le déroulé de cette sous-épreuve, nous expliciterons les attentes et donnerons quelques conseils afin d'aider les candidats à mieux se préparer. Nous avons choisi cette année de retranscrire douze des sujets proposés lors de la session 2021, avec des traductions commentées, parfois celles de candidats, pour favoriser l'entraînement en autonomie.

Tous les textes proposés sont extraits d'articles de journaux et de magazines issus de la presse française, nationale et régionale, parus entre les mois de septembre et janvier précédant la session (*Le Monde*, *Le Monde diplomatique*, *Sud-Ouest*, *Ouest-France*, *francetvinfo.fr*, *Le Point*, *Le Figaro*, *Madame Figaro*, *Les Inrockuptibles*, *Libération* et *l'Equipe*). Les textes, d'environ cent mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière et traitent de thématiques contemporaines : politique, environnement, société, travail, santé, cinéma, économie, nouvelles technologies, etc. La question de la pandémie de Covid-19 a souvent été abordée dans les articles, mais constituait parfois simplement la toile de fond, pas le thème central.

Déroulé de l'épreuve

Les candidats disposent de deux minutes pour préparer leur traduction (lecture et prise de notes). Compte tenu des contraintes de temps, il est fortement déconseillé aux candidats d'essayer de rédiger in extenso leur traduction. Il est préférable d'utiliser au mieux les deux minutes de préparation pour lire le texte en entier, afin de bien en comprendre le sens global et de repérer (et noter) d'éventuelles modifications à opérer, par exemple dans les temps à employer ou les choix lexicaux.

Le candidat dicte ensuite sa traduction à une vitesse qui doit permettre aux membres du jury de transcrire fidèlement sa proposition. Le jury est trop souvent contraint de demander au candidat, parfois à plusieurs reprises, de dicter moins vite ou de répéter une partie de sa traduction. Il n'est pas nécessaire de dicter la ponctuation, à moins que celle-ci ne diffère du texte de départ. Par ailleurs, il convient de préciser la présence ou l'absence de majuscules lorsque la règle diffère entre la langue française et anglaise (exemples : noms de mois, de jours, noms et adjectifs de nationalité). En revanche, il n'est pas utile d'indiquer les différences de ponctuation écrite pour les chiffres (français « 15.000 », anglais « 15,000 ») puisque ceux-ci sont prononcés oralement (*fifteen thousand*), sauf pour la décimale que l'on entend à l'oral (15,2 devenant 15.2 – *fifteen point two* – en anglais).

Les membres du jury peuvent éventuellement demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction, afin de vérifier qu'ils ont bien compris ce qui a été dicté. Il est à noter que la qualité de la prononciation dans cette sous-épreuve, comme dans les autres, entre dans l'évaluation de la langue orale.

A l'issue de sa dictée, le candidat peut demander au jury de lui relire un ou deux courts extraits de sa traduction, et peut modifier quelques points s'il le souhaite. Ceci permet souvent de corriger des erreurs commises lorsqu'une phrase longue suscite des erreurs de syntaxe ou de cohérence de

temps, par exemple. Trop de candidats négligent malheureusement cette possibilité qui leur est offerte d'amender, de compléter ou d'améliorer leur traduction. Enfin, il est conseillé de consacrer entre cinq et sept minutes (incluant les deux minutes de préparation) à cette partie de l'épreuve, afin de conserver suffisamment de temps pour les parties suivantes.

Les attentes du jury

L'épreuve du thème oral est considérée comme une épreuve difficile. Le jury en a d'autant plus conscience qu'il découvre le texte en même temps que le candidat. Il n'hésite donc pas à bonifier les prestations des candidats qui, dans ces conditions particulières, savent démontrer de bons réflexes de traduction tout en évitant les écueils classiques.

Au-delà des connaissances lexicales, qui ne constituent souvent pas la principale difficulté, le jury attend des candidats une bonne maîtrise des structures grammaticales (temps et aspects, prépositions, noms et adjectifs composés, emploi du génitif, etc.) et une bonne connaissance de l'actualité, condition préalable à la compréhension fine et rapide des textes proposés.

Il est à préciser que seule une pratique régulière de l'exercice, dans le temps imparti, peut leur permettre d'acquérir les réflexes attendus, y compris pour les candidats anglophones.

Conseils

Si le lexique ne constitue souvent pas la principale difficulté, un minimum de connaissances est néanmoins attendu des candidats. Nous encourageons ceux-ci à se constituer un lexique thématique personnel à partir d'une lecture régulière de la presse et des faits liés à l'actualité, dans les deux langues. La traduction de certains articles demandait par exemple cette année de posséder un minimum de vocabulaire lié à la criminalité et à la justice (interpeller, mettre en examen, affaire de vol, placer en garde à vue, juge d'instruction, tribunal judiciaire, mis en cause, etc.).

Par ailleurs, une révision des principales différences temporelles / aspectuelles entre l'anglais et le français est recommandée. Il faut pouvoir rapidement déterminer si un passé composé se traduit par un prétérit (ancrage dans le passé) ou un *present perfect* (lien avec le présent), si un imparfait doit se rendre par un simple prétérit (caractéristique, état, habitude, etc.) ou encore par BE au passé + V-ING (action vue dans son déroulement). Les phrases contenant « depuis » ou « pendant » doivent alerter les candidats : « depuis » établit un lien avec le présent et entraîne un *present perfect* (ou un *past perfect* si le texte est au passé) alors que « pendant » ancre l'action dans le révolu, déconnecté du présent, rendant le prétérit obligatoire. Les subordinées de temps à sens futur, introduites par *when, once, as soon as*, induisent un présent en anglais, au lieu du futur en français, ou encore un *present perfect* dans le cas d'un futur antérieur en français.

Un travail régulier sur les différences de prépositions entre le français et l'anglais est souvent aussi nécessaire, pour éviter les calques.

Enfin, les candidats devront exercer leur vigilance concernant les réagencements parfois contraints, notamment pour préserver l'ordre des constituants (sujet – verbe – complément) en anglais, ne pas séparer le verbe de son complément, etc.

Tous les sujets proposés ci-après permettent précisément de revenir sur les points mentionnés.

Outre les sujets proposés dans ce rapport, qui constituent une bonne base de travail, une manière intéressante de s'entraîner le plus tôt possible dans l'année est de partir d'articles disponibles dans les deux langues. Le *New York Times* propose par exemple des articles en français également traduits en anglais, consultables sur le lien suivant : <https://www.nytimes.com/spotlight/french>

Le site www.voxeurop.com, média d'information européen, propose des articles disponibles en plusieurs langues, dont le français et l'anglais.

Enfin, le magazine d'information *Courrier international* publie en français des articles de la presse internationale, y compris anglophone. Il est possible de retrouver un article dans la langue d'origine en consultant le site du journal en question, à partir de son moteur de recherche, en tapant quelques mots-clés.

Une autre approche consiste à lire deux articles sur un même sujet, dans deux quotidiens, l'un en français, l'autre en anglais, et à comparer les façons de formuler les choses et de rapporter les faits.

Exemples de textes proposés lors de la session 2021

Sujet 1

C'est ce qui s'appelle un sacré coup de filet. Mardi matin, 76 policiers et 140 gendarmes ont été mobilisés pour une opération coordonnée visant à interpellier 25 personnes en Gironde, en Dordogne et dans la Loire, dans le cadre d'une vaste affaire de vols de caisses de grands crus. Les suspects ont été placés en garde à vue et quatorze d'entre eux sont présentés, depuis mercredi, aux deux juges d'instruction du tribunal judiciaire de Bordeaux en charge de l'affaire. Parmi les mis en cause figure le commanditaire présumé, un Bordelais, homme d'affaires asiatique de 55 ans, ayant travaillé dans la restauration...

DESPLOS Jean-Michel, « Vins de Bordeaux : ils ont volé 5 millions d'euros de grands crus », Sud-Ouest, vendredi 11 décembre 2020.

Traduction proposée par le jury

That's what's called a hell of a good catch / haul. On / Last Tuesday morning, 76 police officers and 140 gendarmes were mobilized for a coordinated operation aimed at arresting 25 people in the French departments of Gironde, Dordogne and Loire, in order to question them in relation to the large-scale thefts of cases of Grand Cru wines. The suspects were taken into (police) custody and, as of / since (last) Wednesday, fourteen of them have been brought before the two investigating judges / examining magistrates of the Bordeaux judicial court in charge of the case. Among those implicated is the presumed instigator, a 55-year-old Asian businessman who has worked in the restaurant industry.

- *a good catch / haul* : une belle prise, un beau coup de filet. Comme en français, métaphore liée à la pêche et à la chasse.
- *the French departments of...* : étoffement culturel nécessaire.
- interpellé : *to arrest / take in for questioning*.
- affaire : dans le domaine judiciaire, *case*. Se traduit aussi par *affair, scandal* dans le sens de « scandale ». *In relation to the case of the thefts of cases* aurait été bien trop lourd et maladroit (répétition *case / cases*). Par ailleurs, *case* est utilisé en fin de phrase (*in charge of the case*), rendant la première occurrence du terme superflue.
- *Grand Cru* : l'expression française est utilisée telle quelle en anglais, de préférence avec majuscules, sans « s » puisqu'il s'agit d'un adjectif. *Vintage wines* convenait aussi et, en cas de doute, *great wines* pouvait passer dans le cadre de cet exercice, malgré son imprécision.
- *to implicate* : mettre en cause, incriminer, impliquer
- ayant travaillé : nécessité de passer par une relative en anglais (*who has worked...*).

Sujet 2

En une quinzaine de films et de séries, elle est devenue à 24 ans l'une des stars les plus en vue d'Hollywood au point d'avoir décroché le rôle si convoité de Furiosa jeune dans le préquel de *Mad Max: Fury Road*. Retour sur un début de carrière fulgurant et intrigant, entre films d'auteur, séries grand public et blockbusters.

Si son nom ne vous dit rien, son visage vous évoque sûrement quelque chose : récemment, la série Netflix *Le Jeu de la dame* l'a définitivement propulsée sur le devant de la scène. Mais depuis cinq ans, l'actrice ne cesse d'apparaître sur petit ou grand écran [...]

VANDEGINSTE Louise, « Qui est Anya Taylor-Joy, l'interprète du Jeu de la dame et future Furiosa ? », *Les Inrockuptibles*, 31 décembre 2020.

Traduction proposée par une candidate

In roughly fifteen films and series, she has managed to be at just 24 years old one of the top Hollywood stars, so much so that she got the most coveted role of young Furiosa in the prequel of Mad Max: Fury Road. Let's flash back on the beginning of her career, which was both a quick and puzzling one, between author films, mainstream series and blockbusters.

You may not know her name, but her face must be familiar. Recently, the Netflix series, The Queen's Gamble, definitely put her in the limelight. For the last five years, this actress has kept featuring in movies, be it on TV or for the cinema.

Remarques

Malgré quelques imprécisions, ce qui frappe immédiatement, c'est la fluidité et l'authenticité de l'expression, ainsi que la précision grammaticale. Aucune erreur d'aspect ni de temps. Manifestement bien préparée, la candidate combine réflexes et intuitions de traducteur pour parvenir à des formulations très habiles. Une erreur sans doute d'inattention lui a fait dire *the most coveted role*, au

lieu de *the much coveted role*, et *The Queen's Gamble* au lieu de *The Queen's Gambit*, titre original de la série, traduit par « Le Jeu de la dame » en français, mais les termes *mainstream* (grand public), *the limelight* (le devant de la scène) et *featuring* (apparaître) sont particulièrement bien trouvés. Le jury a par ailleurs particulièrement apprécié l'emploi de la modalité dans le deuxième paragraphe, pour traduire la concessive « Si son nom ne vous dit rien, son visage vous évoque sûrement quelque chose » : *You may not know her name, but her face must be familiar.*

Quelques alternatives ou améliorations possibles :

- l'une des stars les plus en vue de Hollywood : *one of Hollywood's most prominent stars* (le génitif est préférable ici).
- décrocher (un rôle) : *to land (a part / role)*
- Retour sur... : le verbe *flash back* (en deux mots, contrairement au nom qui s'écrit en un seul mot) était une bonne idée, y compris l'emploi de la tournure impérative *Let's* devant le verbe, mais celui-ci est suivi de la préposition *to* en anglais. Autres possibilités : *Let's take a look back at / Let's go back to / over...*
- fulgurant : *dazzling* → *Let's go back over a dazzling and intriguing start to her career*
- films d'auteur : *auteur films / movies*. En anglais, *auteur* s'utilise pour qualifier un « cinéaste-auteur ». *Auteur : a film director who has a strong influence on the style of the films that he or she makes*, selon le Longman Dictionary.
- l'a propulsée : *propelled / thrust her (into the limelight / to the forefront of the film industry)*
- ne cesse d'apparaître sur petit ou grand écran : *has made constant / consistent appearances / has appeared constantly / consistently on the small and big screen*. Attention par ailleurs aux prépositions : on TV / at the cinema / on the big screen.

Sujet 3

Entre satisfaction et désolation... Les réactions à l'accord commercial trouvé jeudi 24 décembre par les négociateurs européens et britanniques dans le cadre du Brexit sont à l'image des attentes des deux parties sur cette question : divergentes. Et les nombreux points qui restent à éclaircir n'arrangeront sans doute pas les choses.

Malgré tout, un « deal » est désormais scellé : les pêcheurs européens pourront continuer à travailler dans les eaux britanniques. Un soulagement pour Dimitri Rogoff, président du comité des pêches de Normandie, comme pour la plupart des élus professionnels et politiques : L'Europe a tenu.

GALLOIS Stéphane, « Brexit. Un accord sur la pêche, mais le feuilleton continue », Ouest France, 25 décembre 2020.

Traduction proposée par le jury

Between satisfaction and desolation ... The reactions to the trade agreement reached on Thursday December 24th by (the) European and British Brexit negotiators reflect the expectations of

the two parties on this issue in how divergent they are. And the many points that remain to be clarified are unlikely to help matters.

Despite everything, a deal is now sealed: European fishermen will be able to continue working in British waters. This comes as a relief for Dimitri Rogoff, president of the Normandy Fisheries Committee, as for most (of the) elected professional and political representatives: Europe has stood firm.

- trouver / sceller un accord : *to reach / seal an agreement / a deal*. Il existe aussi l'expression *to clinch a deal*.
- *parties*: ne pas confondre *parts* (les parties d'un ensemble) et *parties* (parties prenantes à un accord). *Third party*: tierce personne, tiers.
- Un soulagement : nécessité d'étoffer (on évite les phrases sans verbe en anglais)
- tenir = tenir bon, ne pas céder: *to stand firm, to hold one's ground*.

Sujet 4

Armure noire, respiration mécanique et pouvoirs entièrement voués au mal, le personnage de Dark Vador est entré dans le panthéon des personnages maléfiques grâce à la célèbre réplique : "*Je suis ton père*".

« *Vador est le plus grand méchant du grand écran de tous les temps* », a d'ailleurs revendiqué Dave Prowse auprès de l'Agence France-Presse, en 2013, lors d'un festival Star Wars à Cusset (Allier). Pendant de nombreuses années, le représentant du côté obscur de la force a parcouru la planète à la rencontre des inconditionnels de la trilogie-phare du début des années 80.

« L'acteur britannique Dave Prowse, qui a incarné Dark Vador, est mort à l'âge de 85 ans », *Le Monde*, 29 novembre 2020.

Traduction proposée par une candidate

Dressed in black armour, with mechanical breathing and his powers entirely devoted to evil, the Dark Vador character entered the pantheon of bad guys thanks to his famous quip: 'I am your father.'

Furthermore, 'Vador is the baddest guy on the big screen ever', boasted Dave Prowse to the France-Presse press agency in 2013 at the Star Wars festival in Cusset in the Allier department. For many years the representative of the Dark Side of the Force has travelled all over the planet to meet die-hard fans of the early 80s landmark trilogy.

Remarques

Grande fluidité et authenticité, précision, alliées à un sens certain de la traduction. L'ensemble est de très bonne facture. Le jury a notamment apprécié la pertinence de certains étoffements (*Dressed in black armour, with mechanical breathing...*) ainsi qu'une très bonne maîtrise des structures nominales

(the Dark Vador character, the Star Wars festival, the Allier department, the early 80s landmark trilogy).

Quelques alternatives ou améliorations possibles :

- Dark Vador : en anglais, le nom du personnage est *Darth Vader*.
- personnages maléfiques : *evil characters*
- le plus grand méchant de tous les temps : *the greatest big-screen villain of all time*. (*Bad guy / baddest guy*, relativement informels, étaient toutefois acceptables).
- réplique : *line* ('quip' était un léger faux-sens : trait d'esprit, bon mot)
- agence de presse : préférer *news agency* à *press agency* ici, pour éviter la répétition *the France-Press press agency*.
- revendiquer : *to claim*
- lors d'un festival : *at a festival* (et non 'the')
- Pendant des années (...) a parcouru la planète : renvoi au passé, prétérit obligatoire.

Sujet 5

La tendance était déjà là depuis un moment, mais le confinement la décuple. La seconde main allie plusieurs aspirations qui tendent vers le monde d'après : un monde plus écolo, une industrie vestimentaire plus éthique, un ralentissement de la surconsommation généralisée et des dépenses revues à la baisse. Or on peut aisément négocier, vendre ou acheter depuis son salon confiné. Ça n'a évidemment pas échappé aux marques, bon marché ou parmi les plus luxueuses.

En octobre dernier, le site Zalando, leader de la vente de vêtements en ligne en Europe, créait un onglet « seconde main » dédié aux produits reprisés.

GUYOMARD Fanny, « Le confinement booste le business de la fripe », *Libération*, 22 novembre 2020.

Traduction proposée par le jury

The trend had already been there for some time, but since the lockdown it has grown considerably. Secondhand retail combines several aspirations that point to what the world will look like tomorrow / in the future: a greener / more eco-friendly world, a more ethical clothing industry, with widespread / general overconsumption starting to slow down / drop off, and lower / reduced spending. Yet it's easy to negotiate, sell or buy from one's own confined living room. This of course was not lost on the brands, whether it be the cheaper or the more luxurious ones.

Last October, Zalando, the leading online clothing retailer in Europe / Europe's leading online clothing retailer, added a tab for "secondhand clothing" on its website dedicated to pre-owned products / items.

- décupler : au sens propre, « multiplier par dix » (*to increase tenfold*). Au sens figuré, « accroître considérablement ».

- *since the lockdown*: modulation qui permet de mieux marquer le rapport d'antériorité entre la première idée (la tendance était déjà là) et la seconde (le confinement la décuple).
- La seconde main : *secondhand retail / clothing*.
- Le monde d'après : il s'agit d'indiquer une tendance (déjà présente avant le confinement), dans laquelle la seconde main symbolise ce à quoi on voudrait que le monde de demain ressemble. **The after world* était impossible, tout autant que *the world after (after what?)*. Il était donc nécessaire d'explicitier (*what the world will look like*) et de transposer (« d'après » > *tomorrow / in the future*). La suite du texte permet de comprendre en quoi le confinement a permis d'accélérer la tendance. Enfin, une précision : lié à l'épidémie de Covid-19, « le monde d'après » se traduirait par *the world after Covid-19*, ou *the post-Covid-19 world*.
- Ça n'a pas échappé à : *it wasn't lost on*. Expression courante, tout à fait adaptée au contexte. On pouvait aussi opter pour une formulation plus directe, mais moins idiomatique (*didn't escape [the attention / notice of]*). « Cela ne vous a pas échappé que... » : *it didn't escape you that...* « Il ne lui avait pas échappé que » : *it hadn't escaped her / her notice that...*
- *the cheaper or the more luxurious ones*: on établit deux catégories, *the cheaper ones* d'un côté, *the more luxurious ones* de l'autre, d'où l'emploi du comparatif (deux éléments) plutôt que du superlatif.
- le site Zalando : modulation « le site » / *online*, permettant une formulation plus fluide, et ajout de *website* un peu plus loin dans la phrase.
- produits reprisés : il s'agit de toute évidence ici de produits ayant fait l'objet d'une « reprise ». Acception récente du terme, que le contexte pouvait permettre de comprendre, même si le jury était bien conscient de cet emploi inhabituel et ambigu, acceptant d'autres interprétations (comme *mended products*, le verbe *mend* voulant dire à la fois « réparer » [*repair, fix*] et « repriser » [*darn*]). Nous avons opté pour l'adjectif *pre-owned*, afin d'éviter la répétition de *secondhand*.

Sujet 6

La monarque au règne le plus long de l'histoire de l'Angleterre incarne une certaine forme d'intemporalité. Du démantèlement de l'Empire au référendum sur le Brexit (2016) en passant par le mouvement punk, seul son âge a changé. De nos jours, elle porte des fourrures synthétiques, préférées aux véritables, mais, dans le fond, la reine est l'histoire conservée dans de la glace. Elle apparaît de temps en temps, lors de catastrophes, pour rassurer son peuple. Dans un discours prononcé au début du premier confinement dû à la pandémie de Covid-19, en mars, elle évoqua, les traits figés, la chanson de guerre de Vera Lynn *We'll Meet Again* (« Nous nous retrouverons »). ELVEN Lucie, « Inoxydable monarchie britannique », *Le Monde Diplomatique*, 1^{er} janvier 2020.

Traduction proposée par une candidate

The monarch who has had the longest reign in english history represents a certain form of timelessness. From the dismantling of the Empire to the Brexit referendum (2016) passing through the punk movement, only her age has changed. Nowadays, she wears fake fur, which is preferable to real fur, but deep down, the queen is history frozen in ice. She appears from time to time to reassure her

people when there is a catastrophe. In a speech delivered at the beginning of the first lockdown caused by the Covid-19 pandemic in march, she evoked, ashen-faced, Vera Lynn's war song We'll Meet Again.

Remarques

La candidate a réalisé une traduction honorable, mais perfectible. Il n'y a pas d'erreurs de temps, ni de gros contresens. On relève un calque irrecevable, toutefois : *passing through* pour traduire « en passant par », alors qu'un simple *to* était de mise. Une plus grande pratique de l'exercice aurait sans doute permis à la candidate d'avoir de meilleurs réflexes de traduction. Par exemple, il eût été préférable d'opter pour un adjectif composé pour traduire « au règne le plus long » : *The longest-reigning monarch in English history* (noter au passage la nécessité de modifier la ponctuation, le cas échéant. C'était pertinent ici et également un peu plus loin pour le mois de « mars » : *March*). De même, *the 2016 Brexit referendum* était préférable à la formulation originale, avec l'année entre parenthèses placée après *referendum*.

Quelques alternatives ou améliorations possibles :

- incarne : *embodies*
- elle porte des fourrures synthétiques, préférées aux véritables : *she wears fake / synthetic fur, which is favo(u)red / preferred to / over the real thing*. Noter au passage que *fur* a un fonctionnement généralement indénombrable, mais peut parfois fonctionner de manière dénombrable (*Lady Yolanda was swathed in elegant furs*, pour reprendre un exemple du Longman Dictionary).
- dans le fond : *at heart*
- conservée dans la glace : *kept / preserved in ice* (d'autant qu'il est utile de garder *frozen* pour traduire « figée » dans la dernière phrase).
- catastrophes : *disasters*
- évoquer : *to mention, allude to, refer to*
- les traits figés : *with a frozen / set expression on her face* (*ashen-faced* = blême, les traits livides). Attention par ailleurs à la place du complément circonstanciel en anglais. Il vaut mieux ne pas séparer le verbe (évoqua) de son complément (la chanson de guerre de Vera Lynn *We'll Meet Again*), le complément étant alors rejeté en fin de phrase.

Sujet 7

On pensait le concept de bibliothèque de salon devenu désuet à l'ère du tout-numérique. Avec la multiplication du télétravail et des visioconférences, les arrière-plans d'étagères de livres au cachet intello ne cessent de fleurir sur les écrans d'ordinateurs. Sur Instagram, les images de bibliothèques personnelles se sont même mises à concurrencer les habituelles orgies chromatiques de couchers de soleil, confinement oblige.

Comme si les livres, ces bouées de sauvetage en temps de sevrage social et culturel, composaient un paysage fantasmagorique, capable de satisfaire nos imaginaires et nos désirs d'évasion. Afficher sa bibliothèque, c'est aussi dévoiler une partie de soi.

VIGNAL Marion, « La Bibliothèque, miroir de notre intimité », *M Le magazine du Monde*, 31 décembre 2020.

Traduction proposée par le jury

The concept of the living room library was thought to have become obsolete / It was thought that the concept of... had become obsolete in the all-digital age. With the proliferation of teleworking / remote working and videoconferencing, backgrounds of highbrow-looking bookshelves keep popping up on computer screens. On Instagram, images of personal bookshelves have even begun to compete with the usual chromatic orgies of sunsets, all because of the lockdown (restrictions).

It's as if books, these lifelines / lifesavers in times of social and cultural deprivation, composed a fantasy / fantastical landscape, capable of satisfying our imaginary worlds and our desires for escape. Displaying one's library is also revealing / disclosing a part of oneself.

- On pensait... : la traduction du pronom indéfini « on » nécessite souvent un réagencement syntaxique, avec passage d'une forme active à une forme passive.
- le télétravail : se dit aussi *working from home*, parfois abrégé en *WFH*. Le terme *telecommuting* est plus ancien, et n'implique pas forcément le travail depuis son domicile, mais depuis un lieu extérieur à l'entreprise, quel qu'il soit.
- au cachet intello : qui se donne des allures d'intello, d'où le choix d'un adjectif composé à partir du verbe *look* et du substantif *highbrow*. *Egghead* est trop familier et connoté négativement. *Nerdy* fausse le sens. *Intellectual* est sans doute un peu trop formel ici.
- fleurir : *to blossom, prosper, thrive*. Mais il vaut mieux privilégier ici des termes qui s'associent aisément [= collocation] (*popping up on computer screens*).
- confinement oblige : nécessité de moduler et de réagencer. Noter que l'expression « noblesse oblige » peut se dire telle quelle en anglais, mais ne permet pas d'être transposée à d'autres cas de figure comme en français (confinement, etc.).
- Comme si : étoffement obligatoire en début de phrase (*It's as if...*).
- sevrage : les termes *weaning* et *withdrawal* ne convenaient pas ici. Ce qui prévaut, c'est l'idée de privation, d'où la traduction par *deprivation*.

Sujet 8

Fort d'une longue expérience, l'ancien vice-président de Barack Obama a surmonté de nombreuses épreuves avant son élection comme 46^e président des Etats-Unis. Il incarne tout ce que Donald Trump a conspué pendant son mandat et devra réconcilier son pays avec lui-même. La vie commence-t-elle à 78 ans ? Lorsqu'il s'avancera pour prêter serment de défendre la Constitution et devenir le 46^e président des Etats-Unis d'Amérique, le 20 janvier, après sans doute la plus tumultueuse des transitions, Joe Biden pourra enfin se poser cette question sans pouvoir encore y répondre. Que sera son élection ? Un épilogue en majesté ou bien un improbable nouveau départ ? PARIS Gilles, « Joe Biden, la victoire d'un rescapé voué à devenir pacificateur en chef », *Le Monde*, 7 novembre 2020.

Traduction proposée par une candidate

Endowed with a long experience, Barack Obama's former vice-president has overcome many trials before he was elected as the 46th president of the United States. He embodies everything Donald Trump railed against during his term and will have to achieve a general reconciliation within his country. Does life begin at the age of 78? On January the 20th, when he steps forward to swear to defend the Constitution and become the 46th president of the United States of America, Joe Biden will at last be able to ask himself this question without being able to answer it yet. What will his term be like? A majestic conclusion or an unlikely new start?

Remarques

La candidate a proposé une traduction fort honorable, qui démontre une bonne maîtrise de la langue et de bons réflexes. Erreur mineure de ponctuation : absence de majuscule à *January*. Une erreur de temps dans la première phrase : l'adverbiale de temps (*before he was elected as the 46th president*) ancrerait le procès « a surmonté de nombreuses épreuves » dans le passé et nécessitait l'emploi du prétérit, au lieu du *present perfect*. Le jury a toutefois apprécié la transposition de nom en verbe : avant son élection / *before he was elected*. Plus dommageable est l'oubli d'un segment (« après sans doute la plus tumultueuse des transitions »), due à l'antéposition – tout à fait justifiée – du syntagme prépositionnel *On January 20th*. Il est recommandé aux candidats de souligner sur leur texte les segments traduits au fur et à mesure, afin d'être certains de n'avoir rien omis. La candidate n'est toutefois pas tombée dans le piège de la traduction du futur dans la subordonnée de temps (« Lorsqu'il s'avancera... »), employant le présent à bon escient, ainsi que le verbe *step forward*, choix pertinent.

Quelques alternatives ou améliorations possibles :

- Fort d'une longue expérience : *endowed* proposée par la candidate était une bonne idée, mais ne fonctionne pas ici sur le plan de la collocation (*endowed with powers*, mais pas *endowed*

with a long experience). *Endowed* supposerait ici des traits ou caractéristiques intrinsèques. *With his long experience* suffisait à exprimer l'idée.

- *conspué* : *railed against* est un très bon choix, valorisé par le jury. *Fustigated* était possible aussi. A défaut, *criticized severely* / *forcefully denounced* pouvaient faire l'affaire. Dans cet exercice où le temps est compté, ne pas hésiter à *exprimer l'idée* de manière fluide, plutôt que chercher l'équivalent strict.
- prêter serment (de) : *to pledge (to)*
- après sans doute la plus tumultueuse des transitions : *after arguably* / *undoubtedly the most tumultuous of transitions*.
- Que sera son élection ? La question doit se comprendre comme portant sur l'élection elle-même, ce qu'elle représente, et non sur le mandat à venir, comme le laisse entendre la candidate. Traduction possible : *What will his election represent?*

Sujet 9

Via un tweet publié mercredi 25 novembre, Donald Trump a annoncé avoir gracié Michael Flynn. Cet ancien conseiller à la Sécurité nationale avait été mis en cause dans le cadre de l'enquête sur une éventuelle ingérence russe lors de l'élection présidentielle de 2016. Une grâce qui devrait en appeler d'autres. "Le président a l'intention, d'ici son départ du pouvoir le 20 janvier prochain, de gracier plusieurs personnes impliquées dans cette affaire russe", révèle Agnès Vahramian, la correspondante de France Télévisions aux États-Unis.

Une fois qu'il aura transmis les rênes du pays à Joe Biden, Donald Trump ne disposera plus de l'immunité présidentielle.

VAHRAMIAN Agnès, « États-Unis : Donald Trump gracie l'un de ses anciens conseillers », *francetvinfo.com*, 26 novembre 2020.

Traduction proposée par le jury

Via a tweet posted / published on / this past Wednesday, November 25th, Donald Trump announced that he had pardoned Michael Flynn. The former National Security Advisor had been / was implicated in the investigation into possible Russian interference in the 2016 presidential election. This pardon is expected to be followed by others. "Before he leaves office / power on / this next January 20th, the president plans / intends to pardon several people involved / implicated in the Russian affair," said Agnes Vahramian, France Televisions' US correspondent.

Once he has handed over the reins of the country to Joe Biden, Donald Trump will no longer have presidential immunity.

- a annoncé avoir gracié : attention au calque de structure; impossible de garder l'infinitif en anglais. Il dit l'avoir fait: *he says he did it*.
- The former National Security Advisor plutôt que this former: reprise classique d'un élément préalablement mentionné juste avant (*Michael Flynn*) au moyen de l'article défini *the* (opération de fléchage).

- *Before he leaves office...*: remarquez le renvoi de la subordonnée de temps en tête de phrase, afin de préserver l'ordre des constituants sujet / verbe / complément.
- a révélé : le français a tendance à utiliser une plus grande variété de verbes de parole pour rapporter des propos, alors que l'anglais se contentera souvent d'hyperonymes comme *said*, notamment dans un style journalistique; par ailleurs sur un plan syntaxique, *revealed*, au contraire de *said* (plus souple d'emploi), nécessiterait d'antéposer le sujet, et la formulation perdrait en fluidité.
- Une fois qu'il aura transmis / *once he has handed over* : la subordonnée de temps à sens futur introduite par *once* en anglais impose le présent (ici, le *present perfect* pour traduire le futur antérieur français).

Sujet 10

Aussi certains s'interrogent-ils : pourquoi s'entasser dans des appartements exigus et hors de prix dès lors que les plaisirs de la vie urbaine sont prohibés ? Ne serait-on pas mieux dans une petite ville, ou à la campagne, confortablement installé dans une vaste demeure avec jardin ? Le télétravail semble ouvrir cette possibilité à nombre de salariés ou d'indépendants qualifiés, tandis que le commerce en ligne, qui met tous les produits à portée de main, permet de vivre comme un citadin, mais à proximité de la nature. De nombreux Français s'y sont essayés pendant le confinement du printemps.

BREVILLE Benoît, « La Revanche des Campagnes », *Le Monde Diplomatique*, décembre 2020.

Traduction proposée par une candidate

Thus some people wonder: why huddle in cramped and expensive flats since the pleasures of urban life are prohibited? Wouldn't we be better off in a small town or in the countryside, comfortably settled in a vast house with a garden? Remote working seems to offer this possibility to a great range of workers or qualified independent workers, whereas online shopping, which allows products to be close at hand, enables people to live as city-dwellers but close to nature. Numerous French people tried it during the Spring lockdown.

Remarques

Traduction de bonne facture, malgré quelques imprécisions lexicales. Les structures grammaticales sont bien en place. Le jury a apprécié un certain nombre de propositions (*cramped; better off; close at hand*) qui démontrent un usage authentique de la langue.

Quelques alternatives ou améliorations possibles :

- s'entasser dans : *cram into*
- exigus et hors de prix : les deux adjectifs épithètes n'étant pas sur le même plan, il vaut mieux les séparer par une virgule que les coordonner avec *and*. *Why cram into cramped, overpriced apartments / flats?*
- la vie urbaine : *city life*

- vaste demeure : *large house / abode* (*abode* est plus littéraire et convient assez bien à la tonalité du texte ; *large* est préférable à *vast*, qui s'applique surtout à une vaste étendue : désert, espace, etc. ; ou encore de manière plus abstraite : *vast knowledge*)
- semble ouvrir cette possibilité à : *seems to open this possibility for*
- nombre de salariés ou d'indépendants qualifiés : *many / a large number of qualified employees or freelance / self-employed workers / freelancers.*
- à portée de main : *at your fingertips*
- s'y sont essayés : *had a go at it / gave it a try / tried that out*

Sujet 11

Pourtant, à l'époque, personne ne savait que Bond, alias Sean Connery, avait failli devenir footballeur. Un sport auquel il s'adonnait enfant, à Edimbourg, d'abord devant chez lui dans une rue triste, puis dans l'équipe d'une association caritative, le Fet Lor Club, qui lui offrait aussi de quoi manger. Il taquina aussi à l'occasion le ballon, trois ans durant, avec des marins (il sera réformé pour cause d'ulcère à l'estomac). La découverte du théâtre dans une troupe amateur ne l'empêcherait pas de rythmer ses journées avec le foot, mais aussi la boxe et la musculation parce qu'il se trouvait trop maigre.

GALAMETZ Frédérique, « En toute majesté », *L'Equipe*, 1^{er} novembre 2020.

Traduction proposée par le jury

Yet at the time no one knew that Bond, aka / also known as Sean Connery, had almost become / had come close to becoming a footballer / football player (GB) / soccer player (US). It was a sport he used to play / practise (GB) / practice (US) as a child in Edinburgh, first outside his home / house in a bleak street, then in a charity team, the Fet-Lor Club, that also provided him with food / offered him food. For (the space of) three years, he also occasionally played (some) ball with a group of sailors (he was to be discharged from the navy because of a stomach ulcer). He discovered drama with an amateur troupe / company but this didn't prevent / stop him from spending his days playing football / soccer, boxing and lifting weights because he thought he was too skinny.

- Un sport / It was a sport... : étoffement nécessaire.
- taquiner le ballon : registre familier. « Taquiner » veut dire ici « jouer de façon informelle, en amateur, s'amuser avec ». Equivalents possibles : *play (some) ball, kick the ball around.*
- réformé : *discharged / declared unfit for service / exempted from service*
- il sera réformé : le texte étant au passé, *will* n'est pas possible. A la rigueur *would*, ou la structure retenue (*he was to be*).
- La découverte / *he discovered* : choix préférable d'une structure verbale, nécessitant un aménagement syntaxique (ajout de *but*).
- rythmer ses journées : le verbe « rythmer » n'est pas facile à traduire en anglais. *Set the tempo for* est parfois utilisé, mais ne convenait pas ici. *Spending his days* n'est pas tout à fait exact, mais a le mérite d'être simple et efficace.

Sujet 12

La Vallée de la Mort, plus au sud dans l'État, a atteint en août 54,4 degrés, peut-être un record de température terrestre... Pourtant la cinquième économie du monde est à la pointe de la lutte contre les gaz à effet de serre. Elle a imposé l'alimentation au solaire dans les nouveaux logements, l'interdiction des voitures à essence dans quinze ans et, d'ici à 2045, toute son électricité doit provenir d'énergies non fossiles. Des mesures insuffisantes si l'on en croit un rapport récent qui prédit, d'ici à 2100, une hausse de 50% de la fréquence des gros incendies et l'érosion d'un à deux tiers des plages du sud.

VISSIERE Hélène, « La Californie pressée de changer d'ère », *Le Point*, jeudi 12 novembre 2020.

Traduction proposée par le jury

Death Valley, further south in the state, reached 54.4 degrees in August, perhaps the highest temperature ever recorded on Earth... Yet the world's fifth-largest economy is at the forefront of the fight against greenhouse gases. It has imposed / mandated (US) solar power for / in new homes, a ban on gasoline(-powered) (US) / petrol(-powered) (GB) cars in 15 years and, by 2045, all of its electricity must come from non-fossil fuels. These measures are insufficient if we are to believe / according to a recent report that predicts, by 2100, a 50% increase in the frequency of major fires and the erosion of one to two thirds of the southern beaches.

- *the highest temperature ever recorded on earth* : « record » subit à la fois une modulation (*highest ever*) et une transposition (*recorded*). Recatégorisation de l'adjectif « terrestre » en syntagme prépositionnel (*on Earth*).
- la cinquième économie du monde : passage de l'abstrait, « cinquième », au concret, *fifth-largest*. Il est le troisième coureur au monde : *he is the world's third-fastest runner*.
- l'interdiction de / *a ban on*.
- Des mesures insuffisantes : comme souvent, étoffement nécessaire au moyen d'une tournure verbale. *These are insufficient measures / These measures are insufficient*.
- une hausse de 50% de la fréquence : *a 50% increase in the frequency*... La position adjectivale du pourcentage est plus courante que la complémentation en *of* : *an increase of 50%*. Noter par ailleurs la différence de préposition après *increase*, par rapport au français.

*Rapport présenté par Jérôme Quintana
avec la commission Thème oral
et la contribution du jury*

3.2.4. Explication de faits de Langue

Explication de faits de langue

Rappel sur les conditions matérielles de l'épreuve :

Comme les années précédentes, nous rappelons que l'épreuve de faits de langue est une des sous-épreuves de l'ESP. Plus précisément, il s'agit de la deuxième épreuve. Elle est précédée de l'épreuve de thème oral, et suivie de l'épreuve de commentaire puis de la compréhension-restitution. Des quatre sous-épreuves, c'est la seule qui s'effectue **en français**. Comme pour le thème oral, l'épreuve de faits de langue n'est pas suivie d'un entretien avec le jury.

La première partie de l'épreuve d'ESP dure 30 minutes au cours desquelles le candidat doit procéder au thème oral, à l'analyse des faits de langue et au commentaire. Il est préconisé de consacrer environ 5-7 minutes au thème oral. Compte tenu de la place centrale du commentaire dans l'économie de l'épreuve d'ESP, il est souhaitable de **ne pas passer plus de 8 minutes sur le traitement global des deux points de linguistique**. Comme souligné dans les rapports précédents, cela implique donc rigueur, concision et dynamisme de la part des candidats. Il s'agit d'être direct dans son analyse et de ne mentionner que les éléments et manipulations pertinents. Les longs développements et placages de cours non essentiels pour éclairer le point à traiter sont évidemment à proscrire et sont sanctionnés. Enfin, compte tenu du temps limité que les candidats ont pour procéder à leur explication, nous soulignons encore une fois qu'il leur est fortement déconseillé d'avoir recours au tableau.

Nous mettons à nouveau en avant l'intérêt de cet exercice, dans ce concours de promotion de collègues déjà en poste. En effet, il s'agit de montrer sa maîtrise (fine) du fonctionnement de la langue anglaise mais aussi sa capacité à expliquer à des élèves de façon claire et concise des phénomènes simples comme complexes, sur lesquels ces derniers ne manquent jamais de poser des questions.

Enfin, rappelons que cette sous-épreuve de l'ESP ne doit pas être négligée et que toute impasse implique une pénalisation. Cependant, notons que cette année, l'épreuve de faits de langue a été traitée par tous les candidats, qui semblaient, du reste, informés de la forme que devait prendre la démonstration. Cependant, le jury a constaté que, si quelques rares candidats procédaient à une réelle analyse linguistique (ce qui leur a valu une très bonne note), la majorité avait des connaissances grammaticales très lacunaires, ne maîtrisaient pas bien la terminologie et / ou proposaient des analyses qui étaient soit erronées, soit hors sujet ou bien relevaient du placage de cours sans prise en compte du texte dans lequel les segments apparaissaient.

Un travail régulier, tout au long de l'année de préparation est indispensable. Rappelons encore une fois qu'un traitement de qualité des faits de langue lors de l'épreuve permet de gagner des points non négligeables.

Méthode et attentes du jury

L'analyse des faits de langue se fait en 3 temps (dans cet ordre) :

- **Description** du segment souligné ;
- **Problématique** qui en découle ;
- **Analyse** du fait de langue **en contexte** (avec manipulations, gloses et illustrations afin d'étayer l'argumentation).

Il n'est pas demandé au candidat d'indiquer verbalement le passage d'un moment à l'autre. Une courte pause entre chaque partie sera suffisante. Nous rappelons quelques conseils sur chaque partie dans les sous-sections qui suivent tout en invitant les candidats à lire les rapports précédents, dans lesquels ils trouveront d'autres précieux conseils et exemples d'analyses pour se préparer au mieux à l'épreuve.

La description

Les segments peuvent se limiter à un mot comme dans les exemples suivants :

- *It was excess of wine that set him on*
- *that's why I supported this bill as a state legislator and as a U.S. senator*
- *Merton Densher had repeatedly said to himself [...] that he should be a fool not to marry a woman whose value would be in her differences [...]*

Néanmoins, certains segments sont plus conséquents :

- *public works projects for the young and the poor and the hard-core unemployed*
- *the president and his allies in Congress could have rallied the citizenry to participate in the difficult work of nation-building here at home*

Si elle se doit d'être brève et claire, la description du segment ne doit pas être négligée car elle permet de poser la base de l'analyse et de montrer le niveau de préparation du candidat. On soulignera à nouveau que les candidats se doivent de maîtriser la terminologie grammaticale et de pouvoir identifier et étiqueter les éléments soulignés. L'on regrettera par exemple les confusions suivantes, parmi d'autres :

- *If it was slightly awful to feel so justified, this was by the loss of the warmth of the element of mystery*

Nous n'avons pas ici affaire à une structure clivée mais à une extraposée.

- *some pre-determined pattern*

Some ne saurait être analysé comme un article.

- *It had been coping*

Lors de la manipulation suivante, proposée par un candidat : *It had coped*, le jury s'est étonné d'entendre qu'il s'agissait d'un passif alors nous avons affaire au *pluperfect/past perfect*.

- *For his nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields*

Ici, si *a pen* est bel est bien un groupe nominal, le segment souligné ne peut être identifié comme un syntagme nominal.

Notons, comme cela a déjà été précisé dans des rapports précédents, que si le segment est long, il n'est pas judicieux ni pertinent de donner la nature de chaque constituant. Les faits de langue proposés cette année n'étaient pas particulièrement longs mais il n'est pas exclu que, dans les sessions à venir, les candidats soient confrontés à de longues propositions.

Si la description se doit de mettre en avant la **nature** du segment souligné, elle doit aussi donner sa **fonction** dans la phrase où il apparaît. Là aussi, un problème d'étiquetage est de mauvais augure. Ainsi, par exemple, le fait de dire que la copule *be* est suivie d'un COD dans *there* *was no need to trouble himself with any such thoughts yet* a été pénalisé.

Voici quelques exemples de descriptions de segments proposés à l'étude cette année :

- *Never was a consciousness more rounded and fastened down over what filled it; which is precisely what we have spoken of as, in its degree, the oppression of success, the somewhat chilled state—tending to the solitary—of supreme recognition*

Les candidats pouvaient commencer par dire que le segment souligné relevait du domaine nominal. En effet, il s'agit d'un syntagme nominal dont le noyau (/la tête) est le nom *oppression* déterminé par l'article défini *the* et (post)modifié par le syntagme prépositionnel *of success*. Le segment a pour fonction d'être complément de la préposition *as*. On a affaire ici à une structure en *N1 OF N2*.

- *With the nation losing hundreds of thousands of jobs a month in early-2009, the president and his allies in Congress could have rallied the citizenry to participate in the difficult work of nation-building here at home*

Nous sommes en présence ici d'un segment relevant du domaine verbal. Il est composé de l'auxiliaire modal *CAN* + *-ED* (prétérit) et est suivi de l'infinitif passé du verbe *rally*, composé de l'auxiliaire d'aspect *have* suivi du participe passé du verbe. Le tout a pour sujet le syntagme nominal *the president and his allies in Congress* et est suivi du groupe nominal *the citizenry* en fonction COD du groupe verbal.

- *If it was slightly awful to feel so justified, this was by the loss of the warmth of the element of mystery*

Ce segment se limite à la proforme *it* (ou pronom personnel de la 3^{ème} personne du singulier de genre neutre), qui instancie la place du sujet grammatical ou sujet syntaxique du *be*. Nous avons ici un exemple de segment relevant de la phrase complexe. En effet, *it* nous intéresse dans la mesure où il apparaît dans une construction particulière où il remplace un élément extraposé. Si nous faisons cette dernière remarque ici, c'est seulement afin d'expliquer pourquoi ce segment composé d'une proforme/d'un pronom relève bien de l'énoncé complexe. Néanmoins, il n'est pas conseillé aux candidats de mentionner l'extraposition dès la description. L'étiquetage de la structure dans laquelle *it* apparaît découlera de l'analyse de la proforme et de sa référentialité, et il est préférable de garder cet élément pour l'analyse.

Enfin, lorsque la nature ou la fonction du segment fait l'objet de la problématique et donc de l'analyse, il n'est pas souhaitable de brûler les étapes et de donner la nature ou la fonction du segment d'emblée. Par exemple, dans l'énoncé suivant :

- *it means an end to **sponsoring** by commercial companies*

puisque l'enjeu est de déterminer la nature de *sponsoring*, l'on préférera seulement mentionner que l'on est en présence d'une forme en *-ing* dont la fonction est d'être complément de la préposition *to*, suivie d'un syntagme prépositionnel introduit par *by*.

La problématique

La première chose à faire est de déterminer si le segment à analyser relève du domaine nominal, du domaine verbal ou de la phrase complexe. La problématique se fonde sur une bonne description du segment à analyser mais aussi sur la prise en compte du soulignement. Ainsi, dans un segment tel

- *I shall never forget finding, long ago, that scenes **I had had shot** in a Viennese night club to illustrate for a factual programme [...]*

s'il n'est pas inintéressant d'analyser le *pluperfect had had*, le soulignement montre qu'il ne faut pas s'y limiter. En effet, l'enjeu ici résidait dans la nature de la proposition soulignée ainsi que dans les structures utilisées se combinant (passive et causative).

L'annonce de la problématique découle naturellement de la description. Elle doit être brève, sous la forme d'une ou deux (éventuellement trois) questions (selon le nombre de points abordés dans l'analyse) et expliciter les points que le candidat va traiter. Le but est ici de mettre en avant la raison pour laquelle le segment est proposé à l'analyse, pourquoi le candidat va procéder à l'analyse de tel ou tel point. Nous rappelons qu'il est attendu une analyse et non pas une simple description. Il faut identifier l'enjeu du segment, la raison pour laquelle il a été choisi, afin d'éviter le hors sujet.

Voici quelques exemples de segments dont les enjeux ont mal été saisis, ou saisis de façon parcellaire :

- *including public works projects for the young and the poor and **the hard-core unemployed***

Un candidat a proposé d'étudier l'adjectif composé *hard-core* ne prenant en compte que partiellement le soulignement. Un autre a proposé d'analyser le rôle de l'adjectif *hard-core* par rapport à *unemployed* mais a seulement procédé à une analyse de *the* dans son développement. Non seulement la problématique doit annoncer le ou les points qui vont être traités mais ici, la problématique devait prendre en compte à la fois la nature de la tête *unemployed* (et son fonctionnement particulier) mais aussi l'utilisation de l'article défini *the* qu'elle déclenche. Tout ceci en étudiant la motivation de son emploi en contexte, élément qui est souvent laissé de côté par les candidats.

- *I **did** make a study both of the BBC and ITV television*

- Ici, proposer d'étudier la fonction et le rôle de *did* n'avait que peu de sens. L'enjeu est de décider quelle est la valeur du prétérit mais aussi et surtout la nature de *do*, et d'explicitier ce qui motive son emploi en contexte.
- ***there*** was no need to trouble himself with any such thoughts yet

Si le soulignement se limite au seul mot *there*, le candidat doit voir qu'il apparaît dans une structure existentielle. C'est donc le statut de *there* et le fonctionnement de la structure dans laquelle il se trouve qui représentent l'enjeu de ce segment. Le jury n'a pas souhaité souligner toute la structure pour éviter que les candidats traitent d'autres points (qui pourraient être nombreux dans ce long énoncé). S'il faut éviter d'analyser des éléments qui ne sont pas liés directement éclairants pour l'étude au segment souligné, il est tout à fait indispensable de prendre en compte le cotexte dans l'analyse.

Le jury a conscience que tous les segments ne représentent pas le même degré de difficulté et ce dernier est pris en compte lors de l'attribution de la note. Néanmoins, les candidats doivent être prêts à traiter n'importe quel segment, du plus complexe au plus simple (en apparence).

L'analyse

Comme souligné plus haut, les candidats n'ont que peu de temps pour analyser les segments. Il faut donc faire des choix que de la description et de la problématique permettent de circonscrire. Cela évite au candidat de s'éparpiller. C'est là que la prise en compte du soulignement est également une aide précieuse.

Par ailleurs, rappelons qu'il s'agit de répondre à la question / aux questions énoncée.s dans la problématique. Pour ce faire, il est attendu du candidat qu'il prenne en compte le segment **dans le contexte où il apparaît**. En effet, l'enjeu est d'expliquer les choix de l'énonciateur et de les confronter à d'autres formes. C'est ici que les gloses, manipulations et comparaisons avec d'autres formes présentes dans le texte révèlent tout leur intérêt. Le choix de l'énonciateur est-il contraint ou pouvait-il recourir à d'autres formes ou d'autres structures ? S'il avait le choix, comment l'énoncé produit peut-il être justifié ?

Ainsi, si des considérations générales catégorielles et syntaxiques sont un préalable à toute analyse, les longs développements n'ayant que peu de lien avec le segment à étudier, et donc les placages de cours sans prise en compte du segment souligné, du cotexte et du contexte dans lequel il s'inscrit sont bien évidemment à proscrire et seront sanctionnés.

Enfin, nous insistons sur le fait qu'il s'agit ici d'un exercice **linguistique**. Même si les faits de langue à analyser apparaissent dans des textes littéraires ou de civilisation, le but de l'épreuve n'est nullement de procéder à une analyse littéraire (même si les remarques stylistiques sont ponctuellement tout à fait pertinentes) ou de civilisation mais bel et bien de faire montre de ses connaissances grammaticales et linguistiques (et en particulier de sa maîtrise de la métalangue grammaticale, à des fins de précision, en évitant tout jargon) ainsi que de sa capacité à expliquer le fonctionnement de la langue en contexte, capacité indispensable à tout enseignant.

Pour finir, à titre d'exemples, nous proposons dans une première annexe trois analyses de faits de langue donnés cette année à l'oral. Ils relèvent respectivement du domaine nominal, du domaine verbal et de la phrase complexe.

Le candidat trouvera ensuite une seconde annexe rassemblant tous les faits de langue proposés durant cette session.

Annexe 1 : Exemples d'analyses de segments

I. Domaine nominal

*But beyond and above this, the peculiar nature of Broadcasting – open to all to hear, yet individual and intimate in its approach – inevitably transfers the choice, within the stock of available and technically manageable material, from **the listener** himself to the broadcaster. The theatre manager, the editor, the preacher, deal each with his own public rather than the public, and the prima facie interest of the audience (or field of readers) in the subject and the opinions likely to be expressed is established by their assembling and buying. To impose limits upon the freedom of such publicists, therefore, is sheer censorship, to be justified or not as such. But the broadcaster's censorship, if it be fair to call it so, has a different basis. He has not to consider the willing but the unwilling audience, the people who if the matter were, say, performed in a hall would not be there. And he has further to consider that even for the same people, matter entirely proper in a hall or a newspaper may be in bad taste or even frankly objectionable in a family group. This is not Philistinism but common-sense.*

REITH, Sir John Charles Walsham, "Introduction to the BBC Handbook", *BBC Handbook*. London: BBC, 1928, pp. 33-35.

Description : le segment souligné est un syntagme nominal dont la tête est le substantif singulier fonctionnant en discontinu *listener* (dérivé du verbe *listen* par suffixation) déterminé par l'article défini *the*. Ce syntagme nominal est complément de la préposition *from*.

Problématique : nous nous interrogerons sur la valeur de *the* afin de justifier son emploi. Nous étudierons aussi le recours au singulier pour le nom *listener*.

Analyse : l'article défini *the* représente le degré le plus élevé de détermination : le référent du nom est réputé connu et clairement identifié pour l'énonciateur et le co-locuteur. Le référent peut ne pas être connu mais est facilement repérable.

The est étymologiquement issu de *that*, ils partagent le même morphème *th-*, marqueur qui renvoie à du « déjà » : l'énonciateur prend appui sur un travail mental qui a eu lieu au préalable. C'est la trace d'une opération de reprise ou de fléchage, qui est une opération qualitative, toujours seconde, et qui suppose une extraction préalable.

L'opération de fléchage indique que l'on effectue une deuxième opération sur un élément déjà présent dans la situation ou le contexte. Cet élément entretient un rapport unique avec la situation ou le contexte.

Ici, *the* se justifie par une opération de fléchage/reprise mais l'anaphore est non-strict (on n'a pas de reprise mot à mot d'un référent d'abord extrait explicitement). Il s'agit d'une reprise associative : le fait de parler de *Broadcasting* et de la BBC (le document est un extrait du *BBC Handbook*) implique nécessairement un auditeur / des auditeurs.

L'utilisation de *the* + singulier relève ici de la valeur générique de l'article *the* : on assigne au mot *listener* une propriété inhérente et partagée par tous les spécimens de la classe. On ne fait pas référence à un auditeur en particulier mais à un élément représentatif de toute la classe des *listeners*. On a donc un prototype car il y a renvoi à la classe par l'intermédiaire d'un élément qui a toutes les propriétés des éléments de la classe. Comme il s'agit d'un manuel, *the* + singulier se justifie par le fait qu'on cherche à renvoyer à un auditeur lambda, représentatif de tous les auditeurs.

Par ailleurs, *the* permet aussi de créer un contraste avec *the broadcaster* (l.3) (on oppose deux classes par l'intermédiaire d'un élément unique mais prototypique / représentant de chaque classe). Ces deux classes sont également liées logiquement et par l'action de diffusion.

Manipulation : avec *from the listeners themselves to the broadcasters*, on abandonne le prototype pour un pluriel qui inclut tous les éléments de la catégorie *listeners*. On perd le singulier, qui renvoie à l'expérience à la fois collective et individuelle que propose la radio, et qui fait écho au co-texte avant « open to all to hear, yet individual and intimate in its approach » (l. 1-2).

II. Domaine verbal

Kate took one of her walks with Densher just after her visit to Mr. Croy; but most of it went, as usual, to their sitting in talk. They had under the trees by the lake the air of old friends—particular phases of apparent earnestness in which they might have been settling every question in their vast young world; and periods of silence, side by side, perhaps even more, when “A long engagement!” would have been the final reading of the signs on the part of the passer struck with them, as it was so easy to be. They would have presented themselves thus as very old friends rather than as young persons who had met for the first time but a year before and had spent most of the interval without contact. It was indeed for each, already, as if they were older friends; and though the succession of their meetings might, between them, have been straightened out, they only had a confused sense of a good many, very much alike, and a confused intention of a good many more, as little different as possible.

JAMES, Henry. *The Wings of the Dove* (1902). Edited by J. Donald Crowley and Richard A. Hocks. New York, London: W.W. Norton Critical Editions, 2003. 52.

Description : nous sommes en présence du verbe *be* au prétérit. Il a pour sujet le pronom personnel *they* et il est suivi de l'attribut du sujet *older friends*. Le tout apparaît dans une subordonnée de comparaison introduite par *as if*.

Problématique : il convient de s'intéresser à la nature et au sémantisme de *be*, et d'étudier la valeur du prétérit.

Analyse : *be* ne fonctionne ici pas seul (**they were*) mais il n'est pas utilisé en conjonction avec un autre verbe, comme c'est le cas quand il est auxiliaire (*particular phases of apparent earnestness in which they might have been settling every question in their vast young world* l. 3). C'est donc le verbe principal (et le seul verbe) du groupe verbal, mais ce n'est pas le verbe lexical *be* qui est utilisé ici (il ne pourrait pas être remplacé par *exist*). Nous avons donc affaire à la copule *be*.

Le verbe copule sert à mettre en relation et à établir une identification entre le sujet et l'élément qui suit le verbe. Le passage du verbe lexical à la copule résulte d'un processus de dématérialisation. C'est pourquoi le verbe a besoin d'une complémentation notionnelle (d'où la présence indispensable d'un attribut du sujet : *older friends*). La copule *be* est toujours suivie d'un attribut du sujet et non d'un complément d'objet ; cela vient du fait qu'on identifie, on attribue une qualité au sujet alors que le complément d'objet a un statut différent : il entre dans la complémentation du sens du verbe et dénote ce sur quoi porte l'action du verbe. Le groupe nominal *older friends*, qui suit la copule, permet d'attribuer une propriété à *they* ; le sujet est identifié à *older friends* à l'aide de la copule *be*.

Il convient ensuite de s'intéresser à la valeur du prétérit. Ce temps est toujours la trace d'une rupture. Cette valeur se décline de plusieurs façons. Très souvent, le prétérit est interprété comme un renvoi au passé (valeur temporelle). Or, ici, il ne s'agit pas de dire que *they* étaient de vieux amis à un moment antérieur au moment de l'énonciation (la relation prédicative *<they/be old friends>* n'est pas validée dans le passé). En effet, Densher et Kate se connaissent peu (*young persons who had met for the first time but a year before and had spent most of the interval without contact*). Le prétérit ne sert donc pas ici à marquer une rupture avec le présent mais une rupture avec la réalité ; il a donc une valeur non temporelle, une valeur de prétérit modal. D'ailleurs, si l'on transpose le récit au présent, l'on se rend compte que le prétérit de *were* demeure : *It is indeed for each, already, as if they were older friends*.

Cette valeur est liée à la proposition dans laquelle la relation prédicative s'inscrit : *as if they were older friends*. Le sémantisme de la conjonction de subordination complexe *as if* découle du sémantisme de chacun des éléments qui la composent : *as* est un marqueur d'identification / similitude / comparaison et *if* exprime l'hypothèse / la condition. La condition est ici vue comme irréaliste (« comme si »). La proposition introduit donc l'idée d'une comparaison ou d'une identification fictive : la relation prédicative n'est pas validée (il faut comprendre ici : *as if they were old friends ... but they were not*). En effet, on trouve dans le co-texte gauche plusieurs références au fait que les jeunes gens semblent très proches : *They had under the trees by the lake the air of old friends, "A long engagement!" would have been the final reading of the signs on the part of the passer struck with them, as it was so easy to be. They would have presented themselves thus as very old friends*. L'énoncé à étudier arrive donc au terme d'une présentation des deux jeunes gens qui montre que pour n'importe qui, d'un point de vue extérieur, Densher et Kate ressemblent à de vieux amis. La comparaison vient renchérir en indiquant qu'eux-mêmes ont l'impression d'être de vieux amis, même s'il n'en est rien, et qu'en outre, ce sont d'autres sentiments qui les lient.

III. Phrase complexe

KING *We judge no less. Uncle of Exeter,
Enlarge the man committed yesterday
That railed against our person. We consider
It was excess of wine that set him on,
And on his more advice we pardon him.*

SHAKESPEARE, William. *King Henry V*. Edited by Andrew Gurr. Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2005. 107.

Description : nous sommes en présence de la proforme *it* (ou pronom personnel de la 3^{ème} personne du singulier de genre neutre). Elle est sujet du verbe *be* au prétérit dans une structure comportant le syntagme nominal *excess of wine* suivi d'une proposition en *that*.

Problématique : l'on s'interrogera ici sur la référentialité de *it* dans cette structure, dont il convient d'identifier la nature et la motivation en contexte.

Analyse : ce *it* est le sujet du verbe *be* présent dans la 1^{ère} proposition d'une construction clivée. La structure clivée prototypique est la suivante : IT + BE + élément de nature nominale + THAT (parfois analysé comme pronom relatif) + 2^{ème} proposition. Elles sont issues de la « cassure » (d'où le terme « clivée ») d'un énoncé en deux parties. La phrase déclivée est la suivante : *Excess of wine set him on* → *It was excess of wine / that set him on*. L'on remarque que les clivées ne comportent qu'une seule relation prédicative sous-jacente (ici <*excess of wine / set him on*>), bien que l'on puisse y dénombrer deux propositions : (It was) *excess of wine* / (that) *set him on*.

Il convient de ne pas confondre ces constructions avec des constructions extraposées, dans lesquelles il y a au contraire deux relations prédicatives, comme dans l'exemple construit suivant : *It is surprising that he should dare to insult the king* : (1) <*something / be surprising*> et 2) <*he / dare to insult the king*>).

Dans une clivée prototypique, comme ici, l'élément se retrouve focalisé, c'est-à-dire mis en relief. Il reçoit d'ailleurs un accent nucléaire.

Une construction clivée indique qu'il existe une présupposition : [*Something*] *set him on*. Or, la focalisation produite par la clivée permet de préciser l'identité de l'élément focalisé et crée ainsi un effet de contraste. Ici, Cambridge, Gray et Scroop voudraient amener le roi à punir l'individu qui l'a insulté. Le roi souhaite, lui, se montrer magnanime, et la raison qu'il allègue est que ce qui a poussé l'outrageux à mal se conduire était son état d'ébriété et pas autre chose, ce qu'il présente comme une circonstance atténuante. Cambridge, Gray et Scroop, eux, n'auront pas cette excuse à présenter lorsque Henry leur révélera qu'il n'ignore rien de leurs desseins, et ils ne bénéficieront pas de la clémence accordée à l'auteur de l'outrage.

Annexe 2

Liste des faits de langue proposés lors de la session 2021 du concours (avec des éléments contextuels) :

I. Œuvres littéraires

1. William Shakespeare. *King Henry V* [c. 1599]. Edited by Andrew Gurr. Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2005

Extrait 1

3-4 *Enter the KING* [, *EXETER*] *and all his train before the gates*

KING How yet resolves the governor of the town?

This is the latest parole we will admit,
Therefore to our best mercy give yourselves,
Or like to men proud of destruction
Defy us to our worst. For as I am a soldier,
A name that in my thoughts becomes me best,
If I begin the battery once again
I will not leave the half-achieved Harfleur
Till in her ashes she lie buried.
The gates of mercy **shall** be all shut up
And the fleshed soldier, rough and hard of heart,
In liberty of bloody hand shall range
With conscience wide as hell, mowing like grass
Your fresh fair virgins and your flowering infants.

Extrait 2

KING We judge no less. Uncle of Exeter,
Enlarge the man committed yesterday
That railed against our person. We consider
It was excess of wine that set him on,
And on his more advice we pardon him.

SCROOP That's mercy, but too much security.
Let him be punished, sovereign, lest example
Breed by his sufferance more of such a kind.

KING Oh, let us yet be merciful.

CAMBRIDGE So may your highness, and yet punish too.

GRAY Sir, you show great mercy, if you give him life
After the taste of much correction.

KING Alas, your too much love and care of me

Are heavy orisons 'gainst this poor wretch.
If little faults, proceeding on distemper,
Shall not be winked at, how shall we stretch our eye
When capital crimes, chewed, swallowed, and digested,
Appear before us? We'll yet enlarge that man,
Though Cambridge, Scroop and Gray, in their dear care
And tender preservation of our person
Would have him punished. And now to our French causes.
Who are the late commissioners?

CAMBRIDGE I one, my lord.

Your highness bade me ask for it today.

SCROOP So did you me, my liege.

GRAY And I, my royal sovereign.

KING Then Richard, Earl of Cambridge, there is yours.

There yours, Lord Scroop of Masham, and sir knight,

Gray of Northumberland, this same is yours.

[Gives them papers]

Read them and know I know your worthiness.

My Lord of Westmorland and uncle Exeter,

We will aboard tonight. Why, how now, gentlemen?

What see you in those papers, that you lose

So much complexion? Look ye how they change.

Their cheeks are paper. Why, what read you there?

That have so cowarded and chased your blood

Out of appearance?

CAMBRIDGE I do confess my fault,

And do submit me to your highness' mercy. [Kneels]

GRAY and SCROOP To which we all appeal. [They kneel]

KING The mercy that was quick in us but late

By your own counsel is suppressed and killed.

You must not dare for shame to talk of mercy,

For your own reasons turn into your bosoms,

As dogs upon their masters, worrying you.

See you, my princes and my noble peers,

These English monsters. My Lord of Cambridge here,

You know how apt our love was to accord,

To furnish him with all appurtenants

Belonging to his honour, and this man

Hath for a few light crowns lightly conspired

And sworn unto the practices of France

To kill us here in Hampton. To the which

This knight, no less for bounty bound to us
Than Cambridge is, hath likewise sworn. But oh,
What shall I say to thee, Lord Scroop, thou cruel,
Ingrateful, savage and inhuman creature?
Thou that didst bear the key of all my counsels,
That knew'st the very bottom of my soul,
That almost mightst have coined me into gold,
Wouldst thou have practised on me for thy use?
May it be possible that foreign hire
Could out of thee extract one spark of evil
That might annoy my finger? 'Tis so strange
That though the truth of it stands off as gross
As black on white my eye will scarcely see it.

Extrait 3

2.3 Enter PISTOL, NYM, BARDOLPH, BOY, and HOSTESS.

HOSTESS Prithce, honey-sweet husband, let me bring thee to Staines.

PISTOL No, for my manly heart doth yearn. Bardolph, be blithe. Nym, rouse thy vaunting veins. Boy, bristle thy courage up, for Falstaff he is dead, and we must earn therefore.

BARDOLPH Would I were with him, wheresome're he is, either in heaven or in hell.

HOSTESS Nay, sure, he's not in hell. He's in Arthur's bosom if ever man went to Arthur's bosom. A made a finer end, and went away an it had been any christom child. A parted e'en just between twelve and one, e'en at the turning o'the tide, for after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his finger's end, I knew there was but one way. For his nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields. 'How now, Sir John,' quoth I, 'what man, be o' good cheer!' So a cried out 'God, God, God' three or four times. Now I, to comfort him, bid him a should not think of God; I hoped there was no need to trouble himself with any such thoughts yet. So a bade me lay more clothes on his feet. I put my hand into the bed, and felt them, and they were as cold as any stone. Then I felt to his knees, and so up-peered and upward, and all was as cold as any stone.

2. Henry James. *The Wings of the Dove* [1902]. Edited by J. Donald Crowley and Richard A. Hocks. New York, London: W.W. Norton Critical Editions, 2003.

Extrait 1

Never was a consciousness more rounded and fastened down over what filled it; which is precisely what we have spoken of as, in its degree, the oppression of success, the somewhat chilled state—tending to the solitary—of supreme recognition. If it was slightly awful to feel so justified, this was by the loss of the warmth of the element of mystery.

Extrait 2

Merton Densher had repeatedly said to himself—and from far back—that he **should** be a fool not to marry a woman whose value would be in her differences; and Kate Croy, though without having quite so philosophised, had quickly recognised in the young man a precious unlikeness. He represented **what her life had never given her** and certainly, without some such aid as his, never would give her; all the high dim things she lumped together as of the mind. It was on the side of the mind that Densher was rich for her and mysterious and strong; and he had rendered her in especial the sovereign service of making that element real. She had had all her days to take it terribly on trust, no creature she had ever encountered having been able to testify for it directly. Vague rumours of its existence had made their precarious way to her; but nothing had, on the whole, struck her as more likely than that she should live and die without the chance to verify them.

Extrait 3

It was thanks to her pure talent for life, verily, that he was just where he was and that he was above all just *how* he was. The proof of a decent reaction in him against so much passivity was, with **no** great richness, that he at least knew—knew, that is, how he was, and how little he liked it as a thing accepted in mere helplessness. He was, for the moment, wistful—that above all described it; that was so large a part of the force that, as the autumn afternoon closed in, kept him, on his traghetto, positively throbbing with his question. His question connected itself, even while he stood, with his special smothered soreness, his sense almost of shame; and the soreness and the shame were less as he let himself, with the help of the conditions about him, regard it as serious. It was born, for that matter, partly of the conditions, those conditions that Kate had so almost insolently braved, had been willing, without a pang, to see him ridiculously—ridiculously so far as just complacently—exposed to. How little it *could* be complacently he **was to** feel with the last thoroughness before he had moved from his point of vantage. His question, as we have called it, was the interesting question of whether he had really no will left. How could he know—that was the point—without putting the matter to the test?

Extrait 4

Kate took one of her walks with Densher just after her visit to Mr. Croy; but most of it went, as usual, to their sitting in talk. They had under the trees by the lake the air of old friends—particular phases of apparent earnestness in which they might have been settling every question in their vast young world; and periods of silence, side by side, perhaps even more, when “A long engagement!” would have been the final reading of the signs on the part of the passer struck with them, as it was so easy to be. They would have presented themselves thus as very old friends rather than as young persons who had met for the first time but a year before and had spent most of the interval without contact. It was indeed for each, already, as if they **were** older friends; and though the succession of their meetings

might, between them, have been straightened out, they only had a confused sense of a good many, very much alike, and a confused intention of a good many more, as little different as possible. The desire to keep them just as they were had perhaps to do with the fact that in spite of the presumed diagnosis of the stranger there had been for them as yet no formal, no final understanding.

3. Edward Morgan Forster. *Howards End* [1910]. Edited by David Lodge. London: Penguin Classics, 2000, reprinted 2012.

Extrait 1

OVER TWO YEARS PASSED, and the Schlegel household continued to lead its life of cultured but not ignoble ease, still swimming gracefully on the gray tides of London. Concerts and plays swept past them, money had been spent and renewed, reputations won and lost, and the city herself, emblematic of their lives, rose and fell in a continual flux, while her shallows washed more widely against the hills of Surrey and over the fields of Hertfordshire. This famous building had arisen, that was doomed. Today Whitehall had been transformed; it would be the turn of Regent Street tomorrow. And month by month the roads smelt more strongly of petrol, and were more difficult to cross, and human beings heard each other speak with greater difficulty, breathed less of the air, and saw less of the sky. Nature withdrew: the leaves were falling by midsummer; the sun shone through dirt with an admired obscurity.

To speak against London is no longer fashionable. The earth as an artistic cult has had its day, and the literature of the near future will probably ignore the country and seek inspiration from the town. One can understand the reaction. Of Pan and the elemental forces the public has heard a little too much—they seem Victorian, while London is Georgian—and those who care for the earth with sincerity may wait long ere the pendulum swings back to her again. Certainly London fascinates. One visualizes it as a tract of quivering gray; intelligent without purpose, and excitable without love; as a spirit that has altered before it can be chronicled; as a heart that certainly beats, but with no pulsation of humanity. It lies beyond everything: Nature, with all her cruelty, comes nearer to us than do these crowds of men. A friend explains himself, the earth is explicable—from her we came, and we must return to her. But who can explain Westminster Bridge Road or Liverpool Street in the morning—the city inhaling—or the same thoroughfares in the evening—the city exhaling her exhausted air? We reach in desperation beyond the fog, beyond the very stars, the voids of the universe are ransacked to justify the monster, and stamped with a human face. London is religion's opportunity—not the decorous religion of theologians, but anthropomorphic, crude. Yes, the continuous flow would be tolerable if a man of our own sort—not anyone pompous or tearful—were caring for us up in the sky.

The Londoner seldom understands his city until it sweeps him, too, away from his moorings, and Margaret's eyes were not opened until the lease of Wickham Place expired.

Extrait 2

Ought the Wilcoxes to have offered their home to Margaret? I think not. The appeal was too flimsy. It was not legal; it had been written in illness, and under the spell of a sudden friendship; it was contrary to the dead woman's intentions in the past, contrary to her very nature, so far as that nature was understood by them. To them Howards End was a house: they could not know that to her it had been a spirit, for which she sought a spiritual heir. And—pushing one step further in these mists—may they not have decided even better than they supposed? Is it credible that the possessions of the spirit can be bequeathed at all? Has the soul offspring? A wych-elm tree, a vine, a wisp of hay with dew on it—can passion for such things be transmitted where there is no bond of blood? No; the Wilcoxes are not to be blamed. The problem is too terrific, and they could not even perceive a problem. No; it is natural and fitting that after due debate they should tear the note up and throw it onto their dining-room fire. The practical moralist may acquit them absolutely. He who strives to look deeper may acquit them—almost. For one hard fact remains. They did neglect a personal appeal. The woman who had died did say to them, 'Do this,' and they answered, 'We will not.'

Extrait 3

'I tell you another thing too. I care a good deal about improving myself by means of Literature and Art, and so getting a wider outlook. For instance, when you came in I was reading Ruskin's *Stones of Venice*. I don't say this to boast, but just to show you the kind of man I am. I can tell you, I enjoyed that classical concert this afternoon.'

To all his moods Jacky remained equally indifferent. When supper was ready—and not before—she emerged from the bedroom, saying: 'But you do love me, don't you?'

They began with a soup square, which Leonard had just dissolved in some hot water. It was followed by the tongue—a freckled cylinder of meat, with a little jelly at the top, and a great deal of yellow fat at the bottom—ending with another square dissolved in water (jelly: pineapple), which Leonard had prepared earlier in the day. Jacky ate contentedly enough, occasionally looking at her man with those anxious eyes, to which nothing else in her appearance corresponded, and which yet seemed to mirror her soul. And Leonard managed to convince his stomach that it was having a nourishing meal.

II. Civilisation

1. Civilisation britannique

Extrait 1 : LORD BEVERIDGE, William Henry, "Speech in the House of Lords during the debate on the Pilkington Report on Broadcasting", *Hansard, House of Lords debates*, 18 July 1962, vol. 242 cc. 633-5.

I have not watched television very often. I did make a study both of the BBC and ITV television before I spoke in this House five and a half years ago in the debate on the Motion of the noble Earl, Lord

Lucan. I am bound to say that I saw (I am not going to say from which authority I saw it) a good many things as beautiful and thought-raising as anyone could desire. I saw other pictures so disgusting to decent minds, so corrupting to clean minds, that they were a disgrace to the inventors. I will not say from which authority the pictures came, though I would tell anyone who had the interest to know. Let us keep such pictures out of every television. For the BBC, that means what my Committee proposed most strongly—a public representation service, criticising what they were doing, entitled to criticise, entitled to comment and to advise them, so long as they were a monopoly. Also, unless there is State aid as a share in education, it means an end to sponsoring by commercial companies. I say, "an end to commercial sponsoring". Let me say that that does not mean in any way an end to all advertisement broadcasting of goods for sale.

In addition to the six members of my Committee who used the strongest possible language, covering twenty printed pages, condemning commercial sponsoring, there were ten pages written by the two lady members and myself saying that we saw no objection—in fact, we saw advantage—in the BBC, or whatever other authority controls television or broadcasting, setting aside a limited time of, say, seven or ten minutes in an hour for advertisement, exactly as *The Times* and other newspapers set aside columns for advertisement. We saw no objection to that, with one condition. Of course, the obvious condition was that putting in an advertisement should not depend upon being allowed to tell the leader writer or the newspaper reporter what he ought to say. In other words, it would mean nothing in the nature of sponsoring. We were against sponsoring all through.

Extrait 2 : WARREN, C. Henry, "The Maecenate Of The Microphone", *BBC Year Book 1934*. London: BBC, 1934.

"Your job," they say, "is to provide us with amusement—just that. We are going through a hard time: you should therefore do your best to amuse us, so that we may forget our miseries." But the BBC, like the editor, is adamant. Politely but firmly it replies: "Certainly we will do our very best to amuse you; but we shall not stop at that. We have a further responsibility towards you. We believe that it is our duty not merely to make you forget your miseries; for that, anyhow, is no real and lasting way out of them. We believe that we can also give you something which, in the end, may perhaps help you to rise clear of those miseries. We can give you great music, poetry, drama and prose."

So much, then, for the BBC's policy of including in its programmes a very considerable proportion of such of the high arts as are suitable to broadcasting. It is a policy which has brought much abuse upon the BBC; but there was no denying the far-sighted wisdom of it, and in the end it was bound to triumph. But I suggest the BBC might justifiably go a good deal further.

Let us consider the case, for instance, in regard to music. During the course of the year we are provided with an opportunity to hear practically all the major classical works, besides a representative selection of modern music. That, you may say, is as much as anybody ought to expect. But is it? It seems to me that the BBC has a duty to music itself as well as to its millions of listeners. It enjoys the privilege of performing for our enjoyment the great music of composers long since dead: why should it not, in return, do something to foster the creation of music which may be enjoyed by others in the

years to come? Most of the classical music which has now passed into the "common heritage" of the world was written by men who enjoyed (and suffered) the benefits of patronage. Such patronage—whatever the penalties it exacted in return—gave those men a certain immunity from the more mundane cares of this life. It had a further advantage in that it provided an often necessary goad to composition—for it is an outworn fallacy that genius thrives best in a garret or that it has only to whistle and divine music will come tumbling out of the skies. Sometimes that patronage, as in the case of Bach, was provided by the Church; sometimes, as in the case of Haydn, by a private person. But whoever provided it, provided thereby an incentive quite denied to the composers of the present day. And who shall say what glorious music that denial has cost us?

Now the only possible patron I can envisage to-day in this country is the BBC. Certainly neither Church nor Court nor private person can now be looked to patronise music in any worth-while way. This is a democratic age, and a democratic body must provide whatever patronage the arts are to expect. Obviously the State is out of the question, since as a patron it would be too remote and impersonal. There remains the BBC, which, as a possible patron, seems to me as nearly ideal as anything that can be hoped for: it has the wealth, it has the standards of good taste necessary in a wise patron, and it has the means for performing for the pleasure of all the music which its patronage makes possible.

Extrait 3 : CURRAN, Charles, Director-General of the BBC, "The First Fifty Years", *BBC Handbook 1973*. London and Tonbridge: The Whitefriars Press, 1972.

When I joined the BBC as a producer of Home Talks in 1947 one of the first BBC publications to come my way was the Year Book, as this Handbook was then called. The BBC was 25 years old, and it had just taken delivery of its third Royal Charter. Moreover, since the end of the war it had been coping with one of those massive upheavals which it inflicts upon itself from time to time for the good (it hopes) of its audience. The Television Service had re-opened. The Third Programme was brand new. There was a new Light Programme—and so on.

To present broadcasting as a means to raise public taste is to adopt a somewhat paternalistic attitude which may seem out of tune with our times. The BBC does not exist to shape society to some pre-determined pattern. Supplying that society with an accurate and comprehensive service of impartial broadcast journalism is not shaping it to a pattern. Setting out to 'raise taste' could be. We have a continuing duty to educate as well as to inform and entertain.

Extrait 4 : REITH, Sir John Charles Walsham, "Introduction to the BBC Handbook", *BBC Handbook*. London: BBC, 1928, pp. 33-35.

But beyond and above this, the peculiar nature of Broadcasting – open to all to hear, yet individual and intimate in its approach – inevitably transfers the choice, within the stock of available and technically manageable material, from the listener himself to the broadcaster. The theatre manager, the editor, the preacher, deal each with *his own* public rather than *the* public, and the *prima facie* interest of the

audience (or field of readers) in the subject and the opinions likely to be expressed is established by their assembling and buying. To impose limits upon the freedom of such publicists, therefore, is sheer censorship, to be justified or not as such. But the broadcaster's censorship, if it be fair to call it so, has a different basis. He has not to consider the willing but the *unwilling* audience, the people who if the matter were, say, performed in a hall would not be there. And he has further to consider that even for the same people, matter entirely proper in a hall or a newspaper may be in bad taste or even frankly objectionable in a family group. This is not Philistinism but common-sense.

One would go further still. It has not been possible or desirable to regulate the work solely according to the considerations dealt with above. These are to a great extent negative indications, and there has been, and will continue to be, a positive side to policy as well.

In the domain of *information* this positive policy is to give clear, accurate, brief and impartial news of what is going on in the great world, in a form that will not pander to sensation and yet will arouse a continuing interest, to which end the bare facts are (a) vitalised by "running commentaries" on events, such as ceremonies, and matches, and "topical" talks in which either the man of the moment or an expert in the subject of the moment speaks to the people, and (b) rationalised by balanced discussion before the microphone.

In the domain of *music* there is no secret made of the fact that good music is preferred to bad, nor of the conviction (wonderfully borne out by experience) that the public prefer it too. It is conceived as a privilege and duty to present certain grand works, to which a concert organisation run for local profit could never hope to mount; to popularise – as only this peculiar medium could popularise – the music that is addressed to the finer and quieter sources of emotion in a small audience; to make the British public, not to say the British musical world, acquainted with challenging new work; and to assist opera to overcome the barrier that the cost of presentation has set up between it and its eager multitudinous admirers. At the same time, knowing at least as well as critics know that the mood for grand music is not upon people at all times and places, such music is kept within reasonable bounds.

ENTERTAINMENT—A POSITIVE POLICY

As to the remaining time given to music and *entertainment*, **let there be no idea** that this category is one given grudgingly and under pressure from public or Press. It is not so. To provide relaxation is no less positive an element of policy than any other. Mitigation of the strain of a high-pressure life, such as the last generation scarcely knew, is a primary social necessity, and that necessity must be satisfied.

Extrait 5 : WYNDHAM GOLDIE, Grace, "Stop mixing TV fact and fiction", *The Sunday Telegraph*, 8 January 1967.

This is emphasised by the fact that though "Cathy Come Home" was originally presented as one of the Wednesday plays it is described in the current edition of *Radio Times* as a "semi-documentary." Such a description surely means we are being offered a production which the BBC accepts as a style, and which deliberately blurs the distinction between fact and fiction. Viewers have a right to know whether

what they are being offered is real or invented. And this raises major questions of principle about the privileges of broadcasting organisations and the responsibilities of those who write for television.

Of course it can be argued that if such an amalgamation of the factual and the imagined makes a greater impact on the television audience there is no reason why it should not be used, and that television is actually only achieving more successfully and more easily what the fashionable “theatre of fact” is trying to do—that is, look at the events of the real world through the eyes of a dramatist and supplement the known with the imagined.

But it is just because this device is easier on television that it is more dangerous. The very circumstances of going to a theatre, buying tickets, taking your seat, waiting for the performance to start make it clear that this is a theatrical production. At home it is different.

We see on the television screen a succession of images. We expect some of them, news and outside broadcasts, current affairs reports and factual documentaries, to be an accurate reflection of the real world. If, among them, we get a “semi-documentary” which intermingles the real with the fictional and which may, in order to establish a greater sense of reality, use film clips from news bulletins or from Panorama or Twenty-four Hours, then a doubt could well be cast upon the validity of what has in fact been real. This is particularly likely if the material is used in a different context.

I shall never forget finding, long ago, that scenes I had had shot in a Viennese night club to illustrate for a factual programme the sleaziness of an occupied city were being used in a series on the capitals of Europe to illustrate the attractions of Paris. Not only was this a visual lie, but any viewer who saw both might well wonder whether the original shot in Vienna had not been a lie too.

2. Civilisation américaine

Extrait 1 : HERBERT, Bob, “Paying the Price”, *The New York Times*. 11 September 2010, p. 19.

Forget about that for a moment. The Democrats are in deep, deep trouble because they have not effectively addressed the overwhelming concern of working men and women: an economy that is too weak to provide the jobs they need to support themselves and their families. And that failure is rooted in the Democrats’ continued fascination with the self-serving conservative belief that the way to help ordinary people is to shower money on the rich and wait for the blessings to trickle down to the great unwashed below.

It was a bogus concept when George H.W. Bush denounced it as “voodoo economics” in 1980, and it remains bogus today, no matter how hard the Democrats try to dress it up in a donkey costume.

A survey of American workers by the Heldrich Center for Workforce Development at Rutgers University found that more than 70 percent had either lost a job or had a relative or close friend who had lost a job. Nearly two of three expect the U.S. to still be in recession next year, and nearly one in five are worried that a depression may be coming.

This economy and the rampant anxiety it has caused would be toxic stuff for whatever party was in power.

White House spokesman Robert Gibbs, commenting on the president's recent \$50 billion transportation infrastructure proposal, said: "This is about long-term economic growth. This isn't about the next 60 days or the next 90 days. This is about how do we get our economy fully back on track, how do we get the millions that want to work back to work, and how do we repair the economic damage that's been going on not just over the past two years but over the past 10 years."

Well, that's the drum the Democrats should have been pounding in the earliest days of the Obama administration, and they should have backed it up with a dramatic rebuild America infrastructure campaign and every other job-creation measure they could think of, including public works projects for the young and the poor and **the hard-core unemployed**.

With the nation losing hundreds of thousands of jobs a month in early-2009, the president and his allies in Congress **could have rallied** the citizenry to participate in the difficult work of nation-building here at home. He could have called on everyone to share in the sacrifices that needed to be made, and he could have demanded much more from the financial and corporate elites who were being bailed out with the people's money.

Extrait 2 : OBAMA, Barack, "Remarks by the President on Comprehensive Immigration Reform", at the American University School of International Service, Washington, D.C., transcript released by the White House Office of the Press Secretary. 1 July 2010.

Our laws should respect families following the rules – instead of splitting them apart. We need to provide farms a legal way to hire the workers they rely on, and a path for those workers to earn legal status. And we should stop punishing innocent young people for the actions of their parents by denying them the chance to stay here and earn an education and contribute their talents to build the country where they've grown up. The DREAM Act would do this, and **that**'s why I supported this bill as a state legislator and as a U.S. senator – and why I continue to support it as president.

So these are the essential elements of comprehensive immigration reform. The question now is whether we will have the courage and the political will to pass a bill through Congress, to finally **get it done**. Last summer, I held a meeting with leaders of both parties, including many of the Republicans who had supported reform in the past – and some who hadn't. I was pleased to see a bipartisan framework proposed in the Senate by Senators Lindsey Graham and Chuck Schumer, with whom I met to discuss this issue. I've spoken with the Congressional Hispanic Caucus to plot the way forward and meet – and then I met with them earlier this week.

Extrait 3 : RYAN, Paul, "Convention speech", NPR. 29 August 2012.

What did the taxpayers get out of the Obama stimulus? More debt. That money wasn't just spent and wasted – it was *borrowed*, spent, and wasted.

Maybe the greatest waste of all was time. Here we were, faced with a massive job crisis – so deep that if everyone out of work stood in single file, that unemployment line would stretch the length of the

entire American continent. You would think that any president, whatever his party, would make job creation, and nothing else, his first order of economic business.

But this president didn't do that. Instead, we got a long, divisive, all-or-nothing attempt to put the federal government in charge of health care.

Obamacare comes to more than two thousand pages of rules, mandates, taxes, fees, and fines that have no place in a free country.

The president has declared that the debate over government-controlled health care is over. That will come as news to the millions of Americans who will elect Mitt Romney so we can repeal Obamacare.

And the biggest, coldest power play of all in Obamacare came at the expense of the elderly.

You see, even with all the hidden taxes to pay for the health care takeover, even with new taxes on nearly a million small businesses, the planners in Washington still didn't have enough money. They needed more. They needed hundreds of billions more. So, they just took it all away from Medicare. Seven hundred and sixteen billion dollars, funneled out of Medicare by President Obama. An obligation we have to our parents and grandparents is being sacrificed, all to pay for a new entitlement we didn't even ask for. The greatest threat to Medicare is Obamacare, and we're going to stop it.

Extrait 4 : OBAMA, Barack, “Farewell Address”, *The White House Archives*. Chicago, Illinois, 10 January 2017.

And the good news is that today the economy is growing again. Wages, incomes, home values, and retirement accounts are all rising again. Poverty is falling again. The wealthy are paying a fairer share of taxes even as the stock market shatters records. The unemployment rate is near a 10-year low. The uninsured rate has never, ever been lower. Health care costs are rising at the slowest rate in 50 years. And I've said and I mean it – if anyone can put together a plan that is demonstrably better than the improvements we've made to our health care system and that covers as many people at less cost, I will publicly support it.

Because that, after all, is why we serve. Not to score points or take credit, but to make people's lives better.

But for all the real progress that we've made, we know it's not enough. Our economy doesn't work as well or grow as fast when a few prosper at the expense of a growing middle class and ladders for folks who want to get into the middle class. That's the economic argument. But stark inequality is also corrosive to our democratic ideal. While the top one percent has amassed a bigger share of wealth and income, too many families, in inner cities and in rural counties, have been left behind – the laid-off factory worker; the waitress or health care worker who's just barely getting by and struggling to pay the bills – convinced that the game is fixed against them, that their government only serves the interests of the powerful – that's a recipe for more cynicism and polarization in our politics.

But there are no quick fixes to this long-term trend. I agree, our trade should be fair and not just free. But the next wave of economic dislocations won't come from overseas. It will come from the relentless pace of automation that makes a lot of good, middle-class jobs obsolete.

And so we're going to have to forge a new social compact to guarantee all our kids the education they need to give workers the power to unionize for better wages; to update the social safety net to reflect the way we live now, and make more reforms to the tax code so corporations and individuals who reap the most from this new economy don't avoid their obligations to the country that's made their very success possible.

We can argue about how to best achieve these goals. But we can't be complacent about the goals themselves. For if we don't create opportunity for all people, the disaffection and division that has stalled our progress will only sharpen in years to come.

There's a second threat to our democracy – and this one is **as old as our nation itself**. After my election, there was talk of a post-racial America. And such a vision, however well-intended, was never realistic. Race remains a potent and often divisive force in our society. Now, I've lived long enough to know that race relations are better than they were 10, or 20, or 30 years ago, no matter what some folks say. You can see it not just in statistics, you see it in the attitudes of young Americans across the political spectrum.

*Florence Floquet,
avec la commission linguistique,
Charles Bonnot, Frédéric Chevalier,
Rémi Digonnet, Stephan Wilhelm,
et la contribution du jury*

3.2.5. Compréhension / Restitution

La compréhension / restitution est le dernier exercice de l'épreuve orale sur programme. Cet exercice consiste en « l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère avec le jury. » (Arrêté du 28 décembre 2009 modifié fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation).

Il se déroule après l'entretien portant sur le commentaire de texte en langue étrangère. Il importe donc de rester mobilisé, tant intellectuellement que physiquement, de rester concentré et de ne pas se laisser déstabiliser par ce qu'on estimerait être une mauvaise performance dans les exercices précédents. Nous rappelons qu'il est difficile pour un candidat d'estimer la qualité de sa propre prestation dans le feu de l'action. Le jury accorde volontiers aux candidats un instant de répit pour réorganiser leur espace de travail et se préparer.

Le jury a pu noter une bonne maîtrise de l'exercice dans l'ensemble, même si le degré de préparation et la qualité de la restitution restent disparates. Les exemples du présent rapport sont destinés à guider et aider les candidats dans leur préparation.

Déroulement

Le jury rappelle tout d'abord en français les consignes qui sont reprises en anglais dans l'enregistrement. Le déroulement de l'exercice est le suivant :

- Le jury montre le titre ainsi que la source du document au candidat qui peut le prendre en note.
- Première écoute du document dans son intégralité suivie d'une minute de pause pour compléter ses notes
- Deuxième écoute du document suivie à son tour d'une minute de pause (Il faut d'attendre la fin des instructions avant de passer à la restitution).
- Restitution du document en anglais
- Échange avec le jury

Le candidat dispose de brouillon pour la prise de notes. Cette prise de notes requiert un véritable entraînement en amont afin de gagner en rapidité et de faire preuve d'une grande organisation des notes (disposition, tours de parole, numérotation des feuilles de brouillon, etc.). Ce brouillon n'est pas consulté par le jury.

La restitution doit se faire à un rythme naturel, le candidat ne la « dicte » pas. L'épreuve d'ESP dure en tout une heure maximum. Au terme de cette heure, le jury interrompra donc le candidat si celui-ci n'a pas fini sa restitution. L'utilisation d'une montre (non connectée) ou d'un chronomètre est conseillée.

A l'issue de la restitution, le jury peut être amené à poser des questions au candidat afin de l'amener à clarifier ou préciser certains aspects ainsi qu'à combler des oublis éventuels. Cet entretien a pour unique but d'améliorer la prestation et en aucun cas de la dévaloriser.

Le nombre de questions ne présage en rien de la qualité de la prestation des candidats.

Les attentes du jury

Il est utile de préciser que le jury a choisi de découvrir le document en même temps que les candidats et est ainsi soumis aux mêmes difficultés et obstacles lors de sa prise de notes. Ses attentes sont donc réalistes en ce qui concerne les difficultés qui peuvent être rencontrées : débit et accent, locuteurs nombreux, bruits de fond, musique, etc.

Méthodologie

La restitution doit commencer par une courte présentation du document. Les candidats présentent le sujet et le thème principal (attention à la distinction entre *subject* et *topic*), des éléments de contextualisation (origine géoculturelle), le type de document (*report, interview, talk-show, etc.*), la source du document, le nombre de locuteurs (éventuellement leur nom), leur fonction et la tonalité générale du document.

Cette introduction était cette année présente dans la plupart des présentations des candidats mais certains ont parfois apporté trop de détails, les amenant à répéter dans la restitution des informations qu'ils avaient déjà mentionnées. Le jury insiste sur le fait que ce « chapeau », pour être indispensable, n'en doit pas moins rester concis.

Le candidat doit ensuite restituer les informations dans l'ordre où elles apparaissent dans le document. Il ne s'agit pas de synthétiser le document mais d'en fournir une restitution linéaire la plus exhaustive, la plus précise, possible.

L'ajout de connaissances extérieures au document, d'éléments contextualisants de civilisation, la prise de position personnelle, l'interprétation ou les commentaires subjectifs sont à proscrire.

Le débit doit être fluide, naturel et régulier : contrairement au thème oral, le jury n'écrit pas sous la dictée.

Éléments d'évaluation

Les candidats se doivent de restituer le plus grand nombre de données factuelles (noms, fonctions, dates, chiffres, lieux, sigles, etc.).

Si la première écoute permet de saisir le sens global du document, la deuxième doit pouvoir permettre d'identifier ou de vérifier des informations de façon plus précise.

La reformulation est un des aspects importants de cet exercice. Elle n'est pas une simple paraphrase mais un moyen pour les candidats de montrer leur compréhension fine du sens du document. Il faut porter une attention particulière à la qualité de la langue (correction grammaticale, richesse et précision du vocabulaire, prononciation des phonèmes, accentuation) qui continue d'être évaluée lors de cet exercice.

Le vocabulaire doit être riche et précis, tous les intervenants ne sont pas *journalist* ou *interviewee* : *anchor, host, presenter, commentator, correspondent, reporter, guest, panelist, ...* doivent permettre d'identifier précisément le rôle des locuteurs qui ne peuvent être réduits à *the man, the woman, the speaker, the other speaker*.

Des connecteurs logiques variés et utilisés à bon escient permettent de rendre compte de la logique interne du document et de renforcer la cohérence de la restitution.

La reformulation exige la maîtrise du discours indirect, ce qui implique l'utilisation de verbes introducteurs variés. *Say, ask*, ou encore *answer* ne sauraient être suffisants. Il faut avoir recours à des verbes plus précis tels que *inquire, explain, contend, assert, contradict, refute, point out, hint at, allude to*, etc.

Le style indirect exige également certains ajustements comme la concordance des temps, la cohérence des déictiques (*here / there, our country / the USA, ...*), celles des repères temporels (*last year / the year before, tomorrow / the following day, last week / the week before...*) ainsi que la précision dans le choix des pronoms personnels dont l'emploi ne doit mener à aucune ambiguïté.

Cette reformulation ne doit néanmoins pas être excessive. Ainsi, reformuler *love* par *intimate relationship*, ou *courage* par *bravery* n'est pas souhaitable.

Elle ne doit pas non plus générer de pauses excessives qui peuvent entraîner des maladroites syntaxiques, voire des faux-sens ou des contre-sens.

Les tours de parole ont parfois posé problème, surtout lorsque le nombre de locuteurs était plus important. Il convient de porter une attention particulière à ce point lors de la prise de notes et de les mettre clairement en évidence lors de la restitution afin de n'engendrer aucune ambiguïté.

Si la restitution des noms, voire des prénoms est valorisée, la fonction du locuteur reste plus importante. Les noms des personnages historiques et des lieux les plus connus sont exigibles. Le jury s'attend également à ce que les candidats reconnaissent les noms des personnes qui ont fait l'actualité au cours de l'année. Il était ainsi surprenant que certains candidats ne soient pas à même d'identifier qui était Amy Coney Barrett, dont la nomination à la Cour Suprême des Etats-Unis en octobre dernier a pourtant fait couler beaucoup d'encre.

Lors de l'entretien, le jury n'attend plus de reformulation, mais une restitution la plus précise possible de ce que le candidat a entendu. Toute information qui n'aurait pas été mentionnée lors de la restitution mais que les candidats peuvent ajouter lors de l'entretien est prise en compte par le jury. Il est cependant normal de ne pas être en mesure de répondre à toutes les questions.

Comment se préparer ?

Les documents portent sur des thèmes très variés et sur l'actualité récente (voir la liste des documents en annexe). Sans être une épreuve de civilisation, une bonne culture générale du monde anglophone peut considérablement aider la compréhension du contexte. Ainsi dans le document « Confederate Statue » être au courant de la polémique sur les statues des soldats confédérés permettait de mieux appréhender les différents points de vue des locuteurs. Dans le document « QAnon in the UK », ne pas connaître les théories complotistes du groupe QAnon a pu être un obstacle pour certains candidats. Les candidats qui connaissaient l'existence de la série *The Crown* s'en sont mieux sortis sur le document « Royals ». Il faut donc lire la presse anglophone tout au long de l'année, écouter des émissions radiophoniques variées (BBC, et tout particulièrement Radio 4, ou

NPR aux Etats-Unis. Les podcasts peuvent également être utilisés (*The Daily*, du *New York Times*, par exemple).

Cette année encore, les documents présentaient un nombre d'accents variés (britannique et américain bien sûr, mais aussi australien ou écossais). Les accents représentés ne présentent pas de difficulté particulière. Il faut donc s'entraîner sur des médias de différentes régions du monde anglophone comme RTE (Irlande), CBC (Canada), Radio Australia ou encore Radio New Zealand. On doit pouvoir également reconnaître l'origine approximative d'un locuteur.

Pendant la période d'entraînement, il faut choisir des documents qui présentent plus de deux locuteurs et s'entraîner à bien identifier les tours de parole. Une attention particulière doit également être apportée à l'identification des chiffres et des dates qui sont encore un écueil pour certains candidats. Il faut à cet égard faire parfois preuve de logique et tenir compte du contexte qui peut permettre de lever une incertitude sur une date ou un chiffre.

La compréhension restitution est un exercice qui exige un niveau de concentration important. Cette année encore le jury a pu remarquer qu'un certain relâchement linguistique pouvait se faire sentir vers la fin de la restitution. Il faut donc s'entraîner à maintenir sa concentration intacte pendant toute la durée de l'exercice. Seul un entraînement intensif et régulier peut permettre de maîtriser tous les aspects de cet exercice (compréhension, rapidité de la prise de notes, restitution / reformulation dans une langue correcte, idiomatique et spontanée). Les candidats anglophones doivent aussi s'entraîner car, si la compréhension du document ne leur pose pas de problème particulier, la prise de notes organisées est un exercice technique qui nécessite une préparation particulière.

La lecture des rapports de jury sur le site de la SAES est aussi vivement conseillée : [Rapports Agrégation interne | SAES \(saesfrance.org\)](https://www.saesfrance.org/)

Annexe : Liste des documents proposés lors de la session 2021

Housing During COVID-19
Nomination to the Supreme Court
Alan Turing's Education
QAnon in the UK
A Psychedelic Drug
Remembering John Lennon
Women on Climate Change
Chadwick Boseman
US Postmaster General and the 2020 Election
Theatre and the Black Community
Douglas Stuart's Shuggie Bain
College Enrollment
No Right Way to Be Deaf
Space Debris
Old European Smells
Pioneering Black Women
The Great Barrier Reef
Adrian Lester and Shakespeare
The Place of Food
John Wesley
Amy Coney Barrett
Royals
Confederate Statue
Climate Change
The World's Centibillionaires
Google Employees

*Rapport présenté par Séverine Holtzmann,
avec la commission Compréhension-Restitution,
et la contribution du jury*

3.3. Langue orale

Une note de langue orale est donnée à chaque candidat prenant en compte les différentes sous-épreuves que comprend l'épreuve sur programme (ESP), notamment trois d'entre elles : thème oral, commentaire suivi de l'entretien avec le jury, compréhension-restitution. Comme les années précédentes, les membres du jury ont eu le plaisir d'assister à de très bonnes prestations, démontrant une réelle maîtrise de la langue anglaise, ce qu'on attend, somme toute, d'un enseignant agrégé.

Malheureusement, la longueur de l'épreuve (1 heure) a pu entraîner chez certains candidats une baisse de vigilance et, par conséquent, de qualité de leur anglais parlé. Deux cas de figure se sont surtout présentés : ceux qui d'emblée, sous l'effet du stress, ont dicté leur thème en déplaçant les accents et/ou en prononçant incorrectement certains phonèmes, mais qui après l'examen des faits de langue (en français) ont su retrouver un niveau correspondant aux exigences du jury ; enfin, il y a ceux qui n'ont pu maintenir dans la durée ce même niveau. Afin d'éviter tout relâchement de cet ordre, il est conseillé de s'entraîner au plus tôt dans l'année de préparation, en s'astreignant à une longue prise de parole en continu, sur des sujets et avec des interlocuteurs natifs variés. Même si elle ne remplace pas l'échange « *in person* » avec des interlocuteurs étrangers, l'existence des réseaux sociaux rend possible aujourd'hui de tels dialogues quand le candidat n'a pas la chance ou le temps d'échanger en anglais dans son entourage immédiat. Par ailleurs, une écoute attentive et régulière des supports audio tels que les podcasts et les émissions de radio généralistes disponibles sur Internet (BBC, NPR, ABC radio, RTÉ, etc.), émanant de pays représentatifs de la sphère anglo-saxonne (Grande-Bretagne, Irlande, États-Unis, Australie, Afrique du Sud, Nouvelle Zélande, etc.), ainsi qu'une exposition précoce aux accents régionaux (écossais, par exemple) faciliteront grandement l'identification et la reproduction des phonèmes rencontrés. Le visionnage de documentaires, de cours ou de conférences en ligne seront également profitables.

Pour rappel, les critères d'évaluation de la langue orale portent sur les accents de mot et de phrase, la correction grammaticale, la rigueur syntaxique, la pertinence et précision lexicales (dans des domaines aussi variés que la littérature, les arts, l'histoire, les institutions, le monde socio-économique, etc.), la qualité de la chaîne parlée ainsi que la réalisation des phonèmes. En outre, il est attendu des candidats qu'ils sachent s'exprimer clairement et intelligiblement en projetant leur voix en direction de leur auditoire tout en maintenant un contact visuel régulier avec les membres du jury auquel ils s'adressent. Si le jury rappelle aux candidats qu'ils peuvent pendant l'explication lire leur introduction et leur conclusion, pour le reste, il est fortement déconseillé de se réfugier dans ses notes et de ne jamais regarder ses interlocuteurs. Savoir adapter son débit, en fonction des exercices ou de leurs étapes pour faciliter la prise de notes du jury est également essentiel ; de même, utiliser un ton adapté (jamais condescendant) en s'adressant au jury et éviter tous les signes extralinguistiques (*gap fillers* : soupirs, gestes...) qui parasitent la communication. Pour finir, le jury regrette une certaine « mollesse » dans le débit et l'attitude générale d'un grand nombre de candidats. Une présentation dynamique et vivante ne peut qu'influer favorablement sur son appréciation.

NB : Au cours de l'épreuve d'EPC, la qualité de l'anglais utilisé par les candidats pour citer les documents lors de leur exploitation pédagogique du dossier se doit d'être tout aussi irréprochable, même si elle ne fait pas l'objet d'une évaluation particulière comme en ESP. Ne pas savoir prononcer

ou accentuer correctement certains toponymes (états américains, grandes villes du Royaume uni, des États-Unis, etc.), notions ou noms de figures incontournables de l'histoire ou la culture anglo-saxonnes peut laisser une impression désagréable aux membres du jury.

Chaîne parlée et intonation

L'authenticité de la chaîne parlée se mesure en anglais à l'alternance régulière de syllabes accentuées (fortes) et inaccentuées (faibles). Aussi les candidats doivent-ils veiller à ne pas reproduire le rythme syllabique propre au français (basé sur le nombre des syllabes) en respectant l'isochronisme de la langue anglaise (basée sur des intervalles de temps à peu près équivalents entre syllabes accentuées). En dehors des syllabes, il existe des accents de mot (principaux, secondaires) dont les règles sont censées être connues, ainsi que des accents de phrase qui diffèrent également de l'accent de phrase en français placé sur la dernière syllabe du dernier mot du groupe (de sens, de souffle). Le même phénomène d'isochronisme se répète au niveau de la phrase anglaise avec une alternance régulière de mots accentués et inaccentués. Un mot en contexte pourra être accentué différemment de son accentuation « naturelle » en fonction de sa nature grammaticale, sa nature syntaxique et le degré d'information nouvelle qu'il transmet. L'authenticité de l'énoncé, sa bonne compréhension et l'efficacité de la transmission du message en dépendent largement.

Outre la justesse de l'accentuation, le jury attend des candidats qu'ils sachent moduler leur intonation en fonction de la nature des phrases utilisées. Par exemple, l'intonation descendante (*Glide Down*) d'une phrase affirmative, d'une question ouverte, rhétorique, d'un ordre ou d'une exclamation ne sera pas la même que celle employée (*Glide Up*) pour le dernier segment des questions fermées, des phrases exprimant le doute, la réserve, la surprise, l'incertitude, etc.

Enfin, le débit, avec l'accentuation et l'intonation, contribue à la fluidité du rythme de la langue parlée. Celui-ci ne devra être ni trop rapide (notamment pendant la dictée du thème oral ou l'annonce de la problématique et du plan dans la partie commentaire de l'exercice), ni trop lent.

Accentuation

Comme indiqué *supra*, l'accentuation des mots anglais obéit à des règles phonétiques précises dont la plupart doit être connue des candidats. Dans le cas des mots polysyllabiques, l'accent tonique n'est pas toujours bien placé, notamment sous l'influence du modèle accentuel français qui déplace celui-ci en fin de mot. L'intonation et l'authenticité de l'anglais parlé s'en trouvent alors directement affectées. La liste des mots qui ont été l'objet des déplacements d'accent les plus fréquents est donnée ci-dessous pour aider les candidats à améliorer leur accentuation et donc prononciation de mots incontournables (seul l'accent principal est indiqué) :

'Access, 'adjective, a'lleged, 'allies, ambi'guity, am'bivalence, a'mendment, a'nalogy, a'nalysis, 'anarchy, an'tithesis, a'pology, 'aspect

Be'ginning, 'Britain

'Capitalism, ca'reer (≠ 'carrier), 'Catholic, Ca'tholicism, 'category, 'character, 'colleague, 'comfortable, 'commentary, 'commentator, co'mmittee, com'parison, 'concert, 'consequence, Con'servative, con'sist, 'constitute, 'counterbalance, 'critic, 'criticism, cri'tique

'Debris, de'cipher, de'corum, 'Democrat, de'mocracy, demo'cratic, 'demonstrate, de'velop(ment), 'difficulty

E'conomy, econo'mics, 'educative, edu'cational, e'ffect, 'effort, e'litist, em'body, 'emphasis, en'courage, en'hanced, e'vent, e'xamine, 'excellent, 'excerpt/ex'cerpt (2 accentuations possibles), 'expert, exper'tise, 'extract (n)/ex'tract (v)

Fa'miliar, fi'nancial, 'focus, 'foreign

'Government, 'governor, 'grammar

Hy'perbole, hyper'bolic, 'hypocrite, hypo'critical

'Imagery, i'magine, 'instrument, 'interesting, in'terpret, 'interview, 'irony, i'rrelevant, 'issue, i'talics

'Legislative, 'Leonard, 'liberal, 'liberalism, 'literature, 'litotes,

'Mani'chean, 'Margaret, 'marriage, 'metaphor, 'mirror

Na'rator, 'necessary

O'ccurred, oxy'moron

'Paganism, 'paradox, 'parody, 'passage, 'pastoral, pa'ternalism, 'politician, 'positive, 'programme, pro'gressive, 'pronoun, 'Protestant(ism)

'Reconcile, re'current, re'ligion, re'ligious, Re'publican, 'reasoning, remi'niscent, 'rhetoric/rhe'torical

'Senate, 'senator, spec'tators, stra'tegic, 'strategy, su'perlative

Tech'nique, 'technical

'Village

Pour rappel, quelques règles d'accentuation simples :

Suffixes forts :

-{i,e,u} + voyelle (type -ION) : l'accent se place sur la syllabe précédant le groupe de lettres {i,e,u} + voyelle (+ consonne) : oppo'sition, re'ligion, 'jaguar, am'phibian, 'annual.

-les mots en -IC : l'accent se place sur la pénultième sauf pour 'rhetoric, 'Catholic, 'Arabic, a'rithmetic, 'heretic, 'politics.

-les mots en -ety et -ity : l'accent se place sur la syllabe précédant le suffixe (ici l'antépénultième).
Ex : re'ality, 'piety.

Les variations de schéma accentuel des homographes noms/verbes doivent également faire l'objet d'une attention particulière. Sauf exception, pour les dissyllabes, les substantifs sont accentués sur la première, les verbes sur la seconde. C'est le cas, par exemple, pour *contrast*, *decrease*, *extract*, *impact*, *import*, *increase*, *insult*, *object*, *permit*, *present*, *produce*, *process*, *project*, *progress*, *protest*, *rebel*, *record*, *transfer*. *Program(me)*, *broadcast* ou *comment*, en revanche, ne changent pas d'accentuation en fonction de leur nature grammaticale. Par ailleurs, la non-accentuation d'une syllabe s'accompagne fréquemment d'une réduction vocalique. e.g. : *record* /'rekɔ:d/ (nom) /rɪ'kɔ:d/ (verbe) et *produce* /'prɒdju:s/ /prə'dju:s/

Phonèmes

Il va de soi que les candidats doivent travailler la prononciation (phonèmes et accentuation) des mots types de l'analyse littéraire et civilisationnelle, tout comme celle des noms des personnages littéraires et des figures historiques présents dans les œuvres et questions au programme.

En littérature, par exemple : Beethoven /'beɪθəvən/, Canterbury /'kæntəbəri/, Elizabethan /ɪlɪzə'bi:θən/, Falstaff /'fɔ:lstɑ:f/, Leonard /'lenəd/, Llewellyn /lə'welɪn/, /lu'elɪn/, Margaret /'mɑ:grɪt/, Salisbury /'sɔ:lzbəri/, archbishop /ɑ:tʃ'biʃp/

En civilisation : William Beveridge /'bevərɪdʒ/, Barack Obama /'bæræk əv'bə:mə/, John Reith (/ri:θ/), Charles Curran /'klrən/, Chrysler /'kraɪzlə/, William Haley /'heili/, Leviathan /li'vaɪəθən/, Roosevelt /'rəuzəvelt/

De même la prononciation correcte des toponymes (états, comtés et villes américaines, anglaises, écossaises...) constitue un pré-requis pour tout candidat à l'agrégation d'anglais.

Réalisation des phonèmes vocaliques

Une des difficultés les plus fréquemment repérées chez les candidats tient à la distinction entre voyelle longue et voyelle courte, notamment entre /ɪ/ court et /i:/ long. Non seulement cela peut représenter un obstacle à la clarté du propos (ex : *body/bawdy*, *shall/shawl*), mais cela peut également donner lieu à des non-sens dans certains contextes, par exemple sur les paires suivantes (long/court) : *weak/wick*, *wheat/wit*, *leave/live*, *feeling/filling*, *seen/sin*, *reach/rich*, *deep/dip*, *coast/cost*.

Les diphtongues et triptongues sont souvent absentes ou peu marquées lorsqu'elles sont attendues comme pour *great*, *apex*, *danger*, *patron*, *pagan*, *played*, *traitor* (/ei/); *bipartisan*, *paradigm*, *violent* (/ai/), *devoted*, *focus*, *hole*, *hostess*, *hotel*, *social* (/əʊ/); ou, au contraire, utilisées lorsqu'elles ne devraient pas l'être comme pour *satire* (/æ/ et non pas /eɪ/), *initiative* (/ə/ et non pas /eɪ/), *country* (/ʌ/ et non pas /aʊ/), *daughter* (/ɔ:/ et non pas /əʊ/) ou *foreigner* (/ɪ/ et non pas /eɪ/), *dinner*, *wilderness*, *written* (/i/ et non pas /ai/).

Des erreurs de prononciation ont pu être notées sur des mots tels que : *autobiography* /ˌɔ:təbaɪ'ɒgrəfi/, *bosom* /'bʊzəm/, *breathing* /i:/, *broad* /ɔ:/, *buried* /eɪ/, *demonize* /'di:mənaɪz/, *dove* /ʌ/, *echo* (/e/), *elitist* /eɪ'li:təst, -/, *encourage* /ɪn'klɪdʒ/, *endeavour* /ɪn'devəl/, *epilogue* /'epələg/, *epitome* /ɪ'pɪtəmi/, *ethics* /eɪ/, *judgement* /ʌ/, *maecenate* /mi:'si:nət/, *marry* /æ/, *obvious* /'ɒvɪəs/, *parent* /eə/, *podcast* /'pɒdkɑ:st/, *present* (N) /eɪ/ vs *present* (V) /ɪ/, *prevail* /ɪ/, *realm* /eɪ/, *rhetoric* /eɪ/, *rhetorical* /ɪ/, *shall* /ʃəl; ʃæl/, *southern* /'sʌðən/, *strategy* /'strætɪdʒi/, *suit* /u:t, ju:t/, *superlative* /su:'pɜ:lətɪv/, *treachery* /eɪ/, *treason* /'tri:zən/, *women* /'wɪmɪn/...

Réalisation des phonèmes consonantiques

La prononciation du 'h' fait également l'objet de nombreuses erreurs. Pour rappel, le 'h' anglais est généralement aspiré, sauf pour les exceptions suivantes : *hour, heir, honour* (et ses dérivés), *honest* (et ses dérivés), *vehement* /'vi:ɪm(ə)nt/.

À l'inverse, certains candidats font apparaître un son /h/ « parasite » sur une syllabe commençant par une voyelle. C'est un phénomène qui a par exemple été noté dans : *and, Andy, ever, effort, ill* (qui devient *hill*), *impact, use*, mais peut parfois apparaître de manière plus systématique (et même en milieu de mot) chez certains candidats ou par contamination après un mot en 'h' (e.g. : *hint *hat ; whereas* qui devient '*where he was*').

Les deux réalisations de 'th' (/ð/ de 'this' et /θ/ de 'think') sont encore parfois remplacées par /d/, /z/ ou /s/ dans des mots communs tels que *other, father, thought* (cf. également *sinking* pour *thinking*) etc. Si des variations locales, cohérentes dans le système phonologique du candidat sont acceptées (e.g. : /th/ pour des variations irlandaises), il faut éviter la francisation de ces phonèmes.

La réalisation en /v/ de -f- dans *of* n'est pas toujours effectuée. Attention également aux consonnes muettes. Pour rappel, la lettre 'b' est muette lorsque le mot se termine en 'mb' et très souvent quand elle est suivie d'un 't' : *debt, doubt, climb, thumb, tomb*. La lettre 'l' est souvent muette dans 'ould' et devant les lettres 'm', 'k' ou 'f' : *could, would, calm, half, talk*. La lettre 'n' ne se prononce pas dans les mots qui se terminent en 'mn' : *autumn, column, hymn*.

Certains candidats confondent /s/ et /z/ sur une série de mots dont la compréhension devient alors problématique pour l'auditoire (comme c'est le cas lors de confusions d'accentuations sur les homographes verbes/noms) :

/s/ : *base, basic, case, close* (adj), *com'parison, 'isolated, 'loose, use* (N)

/z/ : *po'ssess(ion), 'lose, 'compromise, use* (V), *close* (V), *seize*

Lexique

Qu'il s'agisse du thème oral, du commentaire, de la compréhension-restitution ou des échanges avec le jury, les candidats doivent être en mesure de mobiliser un vocabulaire riche et précis, adapté aux contextes d'énonciation et aux exigences propres à chaque exercice. Les prestations les mieux notées font généralement preuve d'un bon usage des tournures idiomatiques et des collocations.

Thème oral

Les textes proposés sont extraits de la presse journalistique contemporaine, sans thématique particulière identifiée. Tous les sujets peuvent y être abordés : sport, politique, culture, économie, environnement, médias, santé, justice, faits divers, etc. L'épreuve requiert donc de mobiliser rapidement et efficacement le vocabulaire lié à l'actualité française et anglo-saxonne. Le meilleur moyen de répondre à cette exigence de précision lexicale est de lire la presse régulièrement dans les

deux langues, en ne privilégiant pas uniquement les grands quotidiens nationaux ou les magazines spécialisés (cf. *The Economist*) ; la lecture des journaux régionaux dont peuvent être extraits les thèmes oraux est également un bon support d'entraînement.

Un entraînement régulier avec prise de notes permettra d'éviter le jour de l'examen les confusions telles que *policy#politics*, *economic#economical*, *efficient#effective*, *work#job* ; les faux-amis courants comme *actually#currently*, *pretend#claim*, *familiar#colloquial*, *phrase#sentence*, *exposition#exhibition*, *demonstration#manifestation*, etc.

De fait, l'un des plus grands écueils lors de l'épreuve de thème oral est l'utilisation abusive de calques qui aboutissent à des énoncés peu authentiques, voire erronés :

**qualified of* pour *characterized as*

**alternative scholarship* pour *alternative schooling*

**rings the bell against* pour *raises/sounds the alarm about*

**independents* for *self-employed/free-lance workers*

**sewing up the tear* pour *mending the rift*

**teased the ball* pour *had a game of football*

**flourishing on the computer screens* pour *are all over computer screens*

**the schooling fracture* pour *educational gap*

Quelques bonnes suggestions :

agente à la SNCF : *on-board assistant for the French Rail*

qui attendait son heure : *lurking around the corner*

à portée de main : *at your fingertips*

En matière de vin, tous les goûts sont dans la nature : *When it comes to wine, nature caters for all tastes.*

la reine est l'histoire conservée dans la glace : *the Queen is a piece of frozen history*

Commentaire et entretien :

Là encore, la précision et la variété du lexique s'avèrent cruciales : n'existe-t-il d'autres adjectifs épithètes que *bad* ou *good* pour décrire un personnage littéraire ? Le terme '*mandate*' équivaut-il à ceux de '*term*' et de '*presidency*' ? Plus qu'ailleurs, sans doute, est-il attendu des candidats un registre de langue soutenu.

Le jury a pu regretter le manque de connaissances terminologiques en littérature ou en civilisation. Tout d'abord, les candidats sont censés utiliser le vocabulaire adéquat pour décrire le type de document choisi, que ce soit en littérature ou en civilisation : un extrait dramatique ne sera pas présenté et situé au sein de l'œuvre de la même façon qu'un extrait de roman ; de même, les conditions d'énonciation et la réception d'un article de presse ne sont pas identiques à celles d'un discours politique, d'un texte autobiographique ou d'un rapport comme le *BBC Year Book* ou *Handbook (Annual Report)* depuis 1988) publié à l'intention du public mais également à l'attention du

personnel de l'institution. De fait, la question de l'adresse a souvent été au cœur des textes littéraires et civilisationnels étudiés. A cet égard, les concepts de 'narrataire' (*narratee*) pour le récit et de 'dialogisme' (*double enunciation*) pour le théâtre s'avèrent précieux. Au moment de citer ou de renvoyer à un passage du texte, on ne dit pas *at line 5* mais 'on/in line 5' ou tout simplement 'line 5'. Les figures de style élémentaires mériteraient d'étoffer davantage la présentation des candidats: *metaphor, metonymy, synecdoche, oxymoron, hyperbole...* De même, les bases de la critique narratologique ne sont pas toujours acquises. Pour rappel: *author* et *narrator* ne sont pas superposables, comme la question du point de vue (*focalisation*) ne relève pas que du domaine visuel. En revanche, on a pu entendre à propos du roman jamesien pléthore de prolepses ! Les effets de *stream of consciousness* dans les romans de Forster et de James ont rarement été pointés, comme les moments réflexifs dans *Henry V* (*metatheatricity*). Pour le théâtre, et Shakespeare en particulier, les termes suivants paraissent incontournables: *playwright/dramatist, stage directions, props, iambic pentameter, soliloquy...* Plus généralement, les questions de nature et de ton des textes littéraires expliqués sont rarement abordées. Les grands mouvements littéraires (classicisme, réalisme, modernisme, pour ne citer que les principaux) ne sont pas non plus toujours clairement identifiés et nommés.

Pour finir, le vocabulaire technique de l'explication de texte a parfois donné lieu à des maladroites du type : « *my plan* » ou « *my problematic will be...* », « *we may wonder to what extent...* » auxquels on préférera de loin les termes ou formulations suivantes : *outline, key question, line of enquiry, argument, we will wonder whether...* Il importe de travailler les transitions entre les parties et les sous-parties et de bien marquer le temps de la conclusion par une formule *ad hoc* (e.g. *Having reached the end of/To bring my presentation to an end...*).

Compréhension/restitution

Lors de la dernière étape de cette épreuve longue et difficile, les candidats concentrés sur le contenu de l'enregistrement peuvent faire montre d'un certain relâchement linguistique, tant sur le plan de la prononciation que de la rigueur lexicale et grammaticale. Malgré la fatigue, il importe de mobiliser les tournures de phrase appropriées pour introduire le document sonore ainsi que les synonymes afin de procéder à des reformulations efficaces. En effet, l'exercice ne consiste pas en une restitution *verbatim*. Seule une expression riche et nuancée peut témoigner d'une bonne compréhension du support audio.

Grammaire et syntaxe

En tant qu'enseignants de langue anglaise et futurs agrégés, les candidats à l'agrégation interne ont le devoir de proposer à leurs élèves un modèle de correction grammaticale et syntaxique irréprochable. Celle-ci est par conséquent une priorité dans un concours de langue vivante. Le jury se réjouit de voir que la plupart des candidats ont fait preuve d'une réelle maîtrise des structures et des règles relatives à la production d'énoncés corrects sur le plan grammatical. Toutefois, la fatigue et le

stress ont pu occasionner des erreurs fâcheuses qui contribuent à faire baisser la note de langue orale.

Certains moments-clés des sous-épreuves requièrent une vigilance toute particulière :

– en thème oral, on observe surtout des ruptures syntaxiques induites par le passage du français à l'anglais, des erreurs de ponctuation, l'oubli des majuscules pour les adjectifs de nationalité, des fautes de détermination, ou un mauvais emploi du système aspectuo-temporel anglais (*The Death Valley has reached 54 degrees last August) ou des modaux (*When he will step forward).

– le passage du français pour les faits de langue à l'anglais lors du commentaire peut également déstabiliser les candidats. Bien que ces derniers puissent rédiger entièrement leur introduction, il n'est pas rare d'y trouver des calques syntaxiques du français, notamment dans l'emploi du discours indirect (*we may wonder what does the text...). Lorsque la problématique est présentée à la forme interrogative, on assiste malheureusement parfois à un abus d'auxiliaires (*how does he can work out...) ou un passage inopiné du singulier au pluriel et inversement (*How does those characters...). Au moment de l'entretien avec le jury, une même vigilance grammaticale s'impose en dépit du caractère improvisé des échanges.

— la restitution du document sonore donne également souvent lieu à un mésusage du discours indirect dans les reformulations. Par ailleurs, il est rappelé que le *simple present* est le temps requis pour décrire les actions et rapporter les propos des intervenants en anglais : *then the host asks her guest...*

Plus généralement, on portera une attention toute particulière :

— aux verbes prépositionnels : to access Ø something/to have access to something, to allow somebody to do something, to answer Ø, to approach Ø/to take an approach to, to associate with, to blame for, to charge with ≠ to charge for, to compare with, to emphasize Ø/ to put the emphasis on, to equate with ≠ to equate to, to explain to someone, to provide someone with, to be responsible for, to specialise in/a specialist in, to stress Ø/to put the stress on, to testify to something, etc.

— aux terminaisons en -ed/-en : *showed à la place de *shown*, *seeked à la place de *sought*, *lied à la place de *lay*, etc.

— à la prononciation du -s final lorsqu'il marque la 3^e personne du singulier au présent simple, le pluriel des noms ou le génitif.

— aux déterminants et aux relatifs : *the woman which has been nominated, *book third, *at this time, *Daughter to a Paris bar owner au lieu de *The daughter to...*

Communication :

Comme indiqué dans l'introduction, l'expression orale est évaluée dans sa globalité. Une bonne prestation ne saurait reposer uniquement sur ce qui est dit : la capacité à communiquer, démontrer et convaincre fait partie intégrante de l'exercice qui ne se résume pas à une simple maîtrise des contenus et de l'outil linguistique. Pour réussir cette épreuve il convient donc d'être à l'aise dans la prise de parole en public (et non uniquement en classe) et de ne pas perdre ses moyens sous l'effet du stress. Un entraînement régulier aidera les candidats les plus nerveux à poser leur voix, adopter un débit normal, et éliminer le plus possible toute manifestation extérieure nuisant à la communication.

Lors de l'entretien, les candidats ont la possibilité d'interagir de manière plus naturelle avec le jury dans le but de clarifier certaines analyses ou corriger certains propos. Il ne s'agit en aucun cas d'un moyen pour le jury de piéger les candidats mais au contraire d'un moment d'échanges conçu avec la plus grande bienveillance et destiné à valoriser la prestation. On attend donc d'eux une attitude positive et collaborative plutôt que défensive ou défaitiste.

Pour finir, le jury tient à remercier tous les candidats qui ont su précisément mettre en valeur leurs connaissances et leur réflexion par le biais d'une communication efficace et une attitude agréable malgré les difficultés inhérentes à toute situation d'examen. Les conditions particulières dans lesquelles se sont déroulées les interrogations orales en 2021 n'ont pas déstabilisé outre mesure les candidats. Notamment, le port obligatoire du masque par les candidats et les membres du jury, dans le respect strict des mesures sanitaires dictées par la pandémie, n'a pas visiblement (et audiblement) gêné les échanges, encore moins pénalisé les candidats. Que leur sang-froid et leur *fair play* soient ici salués.

Rapport présenté par Stéphanie Ravez,

avec la contribution du jury.