



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : Agrégation interne et CAERPA

Section : langues vivantes étrangères - anglais

Rapport de jury présenté par :

Thierry Goater
Président du jury
Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

SOMMAIRE

1. Le mot du président	2
2. Statistiques	3
3. Épreuves écrites d'admissibilité	4
3.1. Épreuve de Composition.....	4
3.2. Épreuve de Traduction	17
3.2.1. Thème	17
3.2.2. Version	30
3.2.3. Explication de choix de traduction	41
4. Épreuves orales d'admission.....	50
4.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC).....	50
4.2. Explication en langue étrangère (épreuve sur programme, ESP).....	78
4.2.1. Thème oral	78
4.2.2. Explication de faits de Langue	85
4.2.3. Commentaire d'un texte de littérature ou de civilisation	93
4.2.4. Compréhension / Restitution.....	116
4.3. Langue orale.....	119

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

1. Le mot du président

La session 2025 de l'agrégation interne d'anglais s'est déroulée dans d'excellentes conditions. Pour la deuxième année consécutive, on observe à cette session une baisse du nombre des candidats inscrits au concours, - 45 candidats au total (- 56 pour le concours public et + 11 pour le concours privé). Mais, cette année encore, le nombre des présents aux épreuves traduit la détermination des candidats. Ainsi seules deux absences (dont celle d'un candidat ne remplissant pas les conditions requises) et un seul abandon en cours d'épreuve sont à signaler aux épreuves orales.

Lors des oraux de cette session, le jury a noté une maîtrise insuffisante des attendus de l'agrégation chez un nombre non négligeable de candidats. Il va sans dire qu'on attend d'un futur professeur agrégé qu'il puisse s'exprimer dans un anglais de très bonne qualité et qu'il témoigne d'une connaissance solide de la culture anglophone au sens large et donc au-delà des œuvres et questions au programme. Le jury tient toutefois à souligner la bonne préparation de la plupart des candidats et la qualité des prestations de nombreux admis. Car, en dépit d'une baisse de la barre d'admission pour le concours public cette année, l'agrégation interne d'anglais demeure un concours très exigeant et très sélectif avec un « taux de pression » d'environ 10,2 candidats (non éliminés) pour un poste à la session 2025. Tous les postes et contrats ont pu être pourvus à l'issue des épreuves orales : 83 pour l'enseignement public et 17 pour l'enseignement privé. Le jury a eu la possibilité de proposer sans difficulté à cette session une liste complémentaire à hauteur de trois postes pour l'enseignement public et d'un contrat pour l'enseignement privé. Des statistiques plus détaillées sont présentées à la page suivante.

J'adresse aux lauréates et lauréats toutes les félicitations du jury pour leur réussite malgré les charges de leur vie professionnelle et je ne peux qu'inviter les candidats malheureux de la session à ne pas se décourager et à tenter à nouveau leur chance, tout en reconnaissant l'investissement que cela suppose. Le jury espère que le présent rapport apportera aux futurs candidats des conseils utiles pour la préparation des épreuves, afin qu'ils voient leurs efforts couronnés de succès.

Ce propos introductif est aussi l'occasion de saluer l'action efficace et dévouée des membres du directoire, l'engagement de tous les membres du jury, l'accueil du lycée Pasteur à Lille pour les réunions du jury à l'issue des épreuves écrites ainsi bien entendu que pour les épreuves orales, l'implication des appariteurs et surveillants, le soutien sans faille du département des examens et concours de l'académie de Lille pour le bon déroulement des oraux et la contribution de la DGRH du ministère tout au long de la session.

Le président du jury

Thierry GOATER

Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

2. Éléments statistiques

	PUBLIC	PRIVÉ
Postes et contrats	83	17
Candidats inscrits	1266	253
Candidats non éliminés	847 (66 %)	168 (66 %)
Barre d'admissibilité	9, 31 / 20	8,25 / 20
Admissibles	191	39
Moyenne des admissibles	10,72 / 20	10,20 / 20
<i>Composition en langue étrangère</i> . Moyenne des admissibles . Note minimale des admissibles . Note maximale des admissibles	11,97 / 20 7,5 / 20 17,25 / 20	11,13 / 20 7 / 20 16,5 / 20
<i>Traduction</i> . Moyenne des admissibles . Note minimale des admissibles . Note maximale des admissibles	9,46 / 20 5,67 / 20 13 / 20	9,27 / 20 5,83 / 20 11,83 / 20
Barre d'admission Liste principale Liste complémentaire	 9,79 / 20 9,73 / 20	 10,12 / 20 9,73 / 20
Admis sur liste principale Inscrits sur liste complémentaire	 83 3	 17 1
Moyenne des admis (écrit + oral)	10,99 / 20	11,23 / 20
Moyenne des admis aux épreuves d'admission	10,91 / 20	11,43 / 20
<i>Exposé de préparation d'un cours</i> . Moyenne des admis . Note minimale des admis . Note maximale des admis	10,62 / 20 6,5 / 20 18,5 / 20	11,44 / 20 8,5 / 20 16 / 20
<i>Explication en langue étrangère</i> . Moyenne des admis . Note minimale des admis . Note maximale des admis	11,19 / 20 6,6 / 20 16,7 / 20	11,42 / 20 8,4 / 20 16,3 / 20

3. Épreuves écrites d'admissibilité

3.1. Épreuve de composition

Sujet de la composition : « Revelation in Nathaniel Hawthorne's *Tales* »

I. Exploitation du sujet

1. Cadrage du sujet

La rhétorique de la révélation est un puissant moteur tant narratif que symbolique dans l'œuvre de Hawthorne, ne serait-ce qu'au sein de la pierre angulaire de sa bibliographie puisque *The Scarlet Letter* (1850) s'articule autour d'une révélation qui ne vient jamais. Le sujet proposé au concours invitait à explorer la dynamique du voilement et du dévoilement (« révélation » venant du latin *velare* « couvrir, voiler », lui-même de *velum* « voile »), ainsi que les couplages notionnels qui lui étaient connexes – le voir et le savoir, apparences et apparitions, illuminations et obscurcissements, vérités et mystères.

Plus précisément, révéler implique avant tout de porter à la connaissance quelque chose de caché ou d'inconnu. Le sujet soulevait ainsi une question proprement heuristique : comment, dans les *Tales* de Hawthorne, accède-t-on à la connaissance, à la vérité ? Quelles sont les modalités de ces révélations sur lesquelles s'appuient souvent les mobiles des personnages et la construction du discours narratif ? Qui en sont les porte-voix ? Que révèle-t-on, à qui, pourquoi, comment ? Le travail diégétique du suspense, du *climax*, des chronotopes, permettrait-il d'établir une typologie des moments révélateurs ?

En négatif de telles interrogations, le sujet invitait naturellement à considérer les stratégies de dissimulation et d'obscurcissement du sens – en somme, le refus de voir révélé. Au-delà d'une binarité éventuelle entre les nouvelles bâties sur une révélation contrecarrée ou différée et celles qui en exagère le principe, mystères et secrets semblent du moins constituer de véritables moteurs dans les *Tales* de Hawthorne, qui régissent la règle sociale, religieuse, intime, là où d'un point de vue esthétique les récits jouent avec les codes qu'ils convoquent pour mieux subvertir les attentes du lecteur.

Il faut également saisir le terme dans son acception religieuse, comme la manifestation du divin : la révélation serait alors celle de Dieu à l'humain, devenu dépositaire d'une vérité qui lui est initialement inaccessible du fait de sa condition et qui constitue le fondement de la croyance – les trois grands monothéismes abrahamiques sont ainsi des religions dites « révélées ». Le terme pose donc également la question de la foi révélée en chacun des personnages, qui se vivent pour certains comme éclairés, ou qui font plus généralement l'expérience d'un moment révélateur, qu'il soit eschatologique (on rappelle à ce propos que le dernier livre du Nouveau Testament, l'Apocalypse selon Saint Jean, est désigné en anglais par « Book of Revelation » ; du grec *apokalypsis*, « dévoilement », « révélation »), ou bien théologique au sens large, à l'image des élans de certains protagonistes ancrés dans leur puritanisme ou leur quakerisme (dont on rappelle le concept central de *continuous revelation*, de révélation continue de la vérité directement insufflée au fidèle). On touche ici plus généralement à la question épiphanique, à l'imposition soudaine d'une nouvelle réalité révélée à la conscience personnelle sous la forme d'une illumination singulière. En ce sens, la révélation symbolique de soi aux autres, ou bien de soi à soi-même, figurait également parmi les enjeux des *Tales* et donc de la problématisation du sujet. De ces remarques découlent par ailleurs des questionnements d'ordre herméneutique, qui semblent se poser aux protagonistes comme au lecteur de façon récurrente : comment donc interpréter le fruit de la révélation ? Quelle lisibilité prêter aux apparences ? En somme, comment lire les signes ?

Du moins ces diverses réflexions permettent-elles d'envisager la révélation comme un résultat mais également comme un processus, qui vise un changement d'état – où l'on passerait donc d'ignorant à éclairé par exemple. Pourtant, faire l'expérience de la révélation chez Hawthorne, c'est faire l'expérience d'une profonde ambiguïté : la révélation est souvent nimbée d'ironie et d'amertume, ce qui en relativise

indéniablement la portée. Rongée par le doute, la révélation semble plutôt mener à un régime de l'incertitude, de l'impossible fixation du sens comme du consensus, à l'instar des désaccords entre les dénominations religieuses. Ceci fait par ailleurs écho dans les *Tales* à la tangibilité relative du réel : à ce titre, le sujet interrogeait également la place accordée au fantastique ou au surnaturel dans des récits où la mécanique de la révélation est copieusement mise en scène. Le sujet permettait ainsi d'envisager la révélation comme pourvoyeuse de l'ironie hawthornienne – une ironie qui se loge entre autres dans les dénouements, dont l'une des fonctions est précisément de confronter le lecteur à ses propres attentes quant à ce que la narration lui aura censément révélé.

2. Pistes possibles d'exploitation du sujet

La révélation : une logique aussi fondamentale qu'ambivalente

Au cœur de bien des dynamiques narratives du recueil figurent ainsi les velléités de dissimulation des protagonistes : nombre d'entre eux tentent de se soustraire au monde ou de masquer leurs intentions, leurs idées, leurs péchés, voire leur être tout entier – comme Hooper, comme Digby l'ermite-fanatique dans sa grotte, comme Wakefield tapi à quelques mètres de chez lui, comme la foule séditeuse et masquée de « My Kinsman, Major Molineux ». Ces personnages protègent généralement un secret ou un projet autour duquel l'intrigue s'articule, à l'image des savants du recueil (Aylmer, Rappaccini, Heidegger), ou agissent selon des motivations obscures qui les singularisent profondément (Wakefield, Hooper, Digby). Les récits sont souvent amorcés par l'évocation de ce secret (comme celui de la fabrication de la proue dans « Drowne's Wooden Image »), d'une vérité nichée dans l'obscurité et ses lieux sauvages – c'est là toute la symbolique de la forêt hantée dans « Young Goodman Brown » (« haunted forest » 91 ; « heathen wilderness » 90 ; « the black wilderness » 112) ou bien des cavernes et autres portes dérobées qui mènerait à la révélation (à l'image du four dans « Ethan Brand », présenté comme tel : « the private entrance to the infernal regions » 255). Dans les *Tales*, la révélation est ainsi incarnée par plusieurs schémas et symboles dont la première évocation dans le récit initie souvent le mouvement vers le dénouement (le miroir dans « Dr Heidegger's Experiment » ; le plastron d'Endicott dans « Endicott and the Red Cross », qui reflète tout le village qu'il traverse). Le récit répond dans ces cas-là aux attentes du lecteur : la dissimulation et le dévoilement matérialisent les deux bornes de la narration, entre lesquelles une trajectoire assez linéaire peut se dessiner. Le caractère symbolique de ce qui dissimule apparaît alors d'autant plus éclatant – c'est notamment le cas des vêtements, qu'ils soient réels (le voile noir de Hooper, la tunique de Catharine) ou bien métaphoriques (à l'instar de locutions comme « the robes of sleep » dans « The Birthmark » 155). La tendance à la dissimulation, sans laquelle la révélation ne peut évidemment advenir, est amplifiée par les multiples effets de *foreshadowing* présents dans le recueil, comme autant d'instruments de dévoilement partiel constitutifs du suspense. On pense ici à « My Kinsman, Major Molineux » et à son atmosphère de conspiration, où la tension monte graduellement à l'aide d'un jeu narratif sur les points de vue interne et externe, où la naïveté de Robin est ironisée, ce dernier demeurant incapable de percevoir la révélation-révolution qui se prépare. À l'appui de ces stratégies figure également la métonymisation des personnages que Robin rencontre et qui ne se dévoilent que partiellement, au propre comme au figuré (ex : « All that Robin could discern was a strip of scarlet petticoat, and the occasional sparkle of an eye » 9). Le recours au duo « muffled » / « unmuffled », où le préfixe et l'effet de répétition dramatisent le voilé-dévoilé, est d'ailleurs permanent dans le texte (« a bulky stranger, muffled in a cloak » 11 ; « the stranger, instead of attempting to force his passage, stepped back into the moonlight, unmuffled his own face and stared full into that of Robin. » 11 ; « [the man] muffled his party-colored features » 12). Cette ambiance dissimulatrice ne se dissipe qu'à l'occasion du retournement final et spectaculaire, proprement ironique, mais néanmoins plus complexe qu'il n'y paraît puisqu'il laisse jaillir l'ambiguïté – en témoigne le pathos de la description du Major, à la dignité véritablement bafouée.

Plus généralement, la dynamique du voilé et du dévoilé engage souvent celle de l'intime et du social : la promesse transformative de la révélation à l'échelle individuelle semble interroger le rapport,

souvent conflictuel dans les *Tales*, entre individualité et collectivité. Là où la masse se trouve du côté de la rumeur, de la spéculation, qui va déformer la vérité et multiplier les interprétations (« Young Goodman Brown »), l'individu voit son identité révélée à lui-même au gré d'épiphanies intenses (Ethan Brand, Reuben Bourne). Ainsi semble-t-il exister une tension perpétuelle entre le corset du conformisme, notamment puritain, avec son lot d'hypocrisies communautaires, et d'autre part la liberté de se constituer en individu, connectée à l'héroïsme auquel semblent aspirer de nombreux personnages aux prises avec leur destinée, qu'elle soit réelle ou fantasmée (Robin dans « My Kinsman, Major Molineux » ; Giovanni dans « Rappaccini's Daughter » ; l'étranger de « The Ambitious Guest »). Il n'en demeure pas moins que ces personnages exceptionnalisés relèvent paradoxalement d'une certaine typicité, en un traitement souvent ironisé du trope héroïque : le conte est alors l'occasion d'opérer une révélation de la singularité du héros ou de l'écu (ou bien de la figure sacrificielle, plus souvent féminine) avant de contrecarrer ce schéma avec force ironie – l'étranger meurt dans l'éboulement de « The Ambitious Guest » ; Robin souhaite piteusement repartir d'où il vient ; Giovanni ne sera rien d'autre qu'un presque-amant dupé par le sort.

Parmi les autres instruments de cette ironie qui gauchissent les codes de la littérature didactique (où l'on cherche précisément à instruire en montrant et démontrant) figurent les jeux sur l'anonymat et l'onomastique. En effet, l'acte nominatif se plaît souvent à parader de façon plus ou moins goguenarde la dimension programmatique de ce qui caractériserait moralement les personnages. Là où le « Gray Champion » compte parmi les protagonistes anonymes (car à valeur allégorique, outre l'écho à l'Ange de Hadley), c'est bien le nom qui, en d'autres instances, participe directement du jeu avec la stéréotypie façon *commedia dell'arte* (« Feathertop » ; « Ethan Brand » ; Faith dans « Young Goodman Brown » ; tous les personnages du pastiche de « The Celestial Rail-Road » comme « Mr Smooth-it-away » et « Mr. Hide-sin-in-the-heart »). Ces marqueurs onomastiques renvoient ainsi, non sans espièglerie, à la tradition du conte comme texte à visée morale, comme *cautionary tale*, où l'allégorie ancre la moralité que le récit cherche à rendre visible aux yeux du lecteur.

Pour autant, les contes déçoivent bien volontiers les attentes ou les interprétations trop évidentes. Le principe du retournement narratif spectaculaire, attendu par le lecteur pris dans une lecture à suspense, se retrouve fréquemment affaibli, et la puissance de la révélation finit par être ironiquement contrecarrée : Wakefield rentre chez lui vingt ans plus tard comme si de rien n'était ; Hooper (dont le voile rend visible le péché là où on attendrait qu'il demeure caché) n'explique la portée didactique de son geste qu'à contre-cœur et à demi-mot, acculé sur son lit de mort ; Digby rabroue grossièrement la révélation littérale qu'est l'apparition fantomatique de Mary Goffe, alors que la famille qui découvrira son corps décide de le cacher à la vue de tous plutôt que d'en révéler la découverte.

La révélation ratée ou empêchée semble donc être la première pourvoyeuse de l'ironie hawthornienne, de l'ambiguïté de la portée didactique et morale que l'on pourrait vouloir attendre des *Tales* : on pense aux compères du Dr Heidegger, qui refusent la morale que leur offre l'épiphanie de Heidegger lui-même (« But the doctors' four friends had taught no such lesson to themselves » 145), ou bien au voile de Hooper, qui reste la métaphore la plus puissante d'un mécanisme que l'on peut étendre à l'ensemble de l'œuvre – celui du paradoxe que porte en elle la révélation, qui peut dévoiler autant qu'obscurcir. On citera en guise de dernier exemple le secret de Reuben dans « Roger Malvin's Burial », où la révélation ratée est symbolisée par les trouées dans le langage lors du premier échange avec la fille de Roger : Dorcas, qui s'enquiert ainsi du sort de son père, produit incidemment une phrase déverbale, incomplète (« My father, Ruben ? »), juste après le péché originel de son futur époux, à savoir son mensonge par omission, qui conduira au double enterrement des hommes de la lignée. Ce péché s'incarne de façon similaire dans l'aposiopèse qui entérine le quiproquo de l'intrigue : « I found him faint and exhausted ; he was unable to proceed ; his life had ebbed away fast ; and— » « He died ! », exclaimed Dorcas, faintly. » (27).

Ce qui traverse le recueil, c'est en définitive l'impression que le dévoilement de la vérité ne résout pas nécessairement les conflits, intérieurs comme collectifs – parfois même, il en expose le caractère insoluble. L'attente d'une résolution est donc souvent frustrée et la révélation, même quand

elle a lieu, n'est pas le signal systématique du dénouement : le recueil révèle en fin de compte le hiatus entre apparences et réalité, entre attente et résolution, voire entre vertu affichée et vice masqué au sein des communautés que dépeint Hawthorne. Ces inadéquations font ainsi de la révélation hawthornienne un événement ni pleinement rédempteur, ni totalement destructeur – celle-ci emprunte plutôt une voie intermédiaire, qui fait que le lecteur ne sait jamais véritablement vers quel horizon le récit progresse.

La loi du Mystère : rêves, rites, épiphanies

Cette voie intermédiaire est matérialisée par l'omniprésence dans les nouvelles du « neutral territory », de la zone liminaire entre réel et irréel, et dont l'importance est à la fois thématique et structurelle.

Il s'agit tout d'abord d'un thème cardinal dans l'esthétique de Hawthorne : c'est la plupart du temps entre chien et loup, entre éveil et sommeil, à la lisière des villages et forêts, que se révèlent les intentions, les visages, les visions, sur le mode de l'épiphanie. Les rêves occupent ainsi une place tout à fait centrale (voir les *Tales* qui exploitent la liminalité hypnagogique comme « The Birthmark », « The Haunted Mind » ou « The Wives of the Dead »). Ces chronotopes du liminaire, au caractère hautement performatif, sont constamment mis en scène, et présentés comme propices à l'émergence du fantastique : on pense au halo d'indécision entourant le rire qui fend la nuit dans « Ethan Brand », à Mary Goffe dans « The Man of Adamant », ou encore à la proue de « Drowne's Wooden Image » qui semble animée (« the image, or the apparition, whichever it may be » 226 – une citation qui montre d'ailleurs bien que le récit passe progressivement de la réplique à l'animation merveilleuse puis au doute fantasmagorique, sans que le narrateur ne propose jamais de trancher).

Du point de vue de son architecture narrative, le recueil démontre par ailleurs un soin tout particulier apporté aux effets de seuils, aux transitions plus ou moins théâtralisées, aux mini-prologues et autres instances de récit-cadre, le tout au gré d'une cohésion esthétique forte entre les nouvelles, où les tropes moteurs de l'œuvre se révèlent précisément dans l'entre-deux matérialisé par l'espace entre chacun des *Tales*.

Se déploie ainsi progressivement une esthétique de l'entre-deux, si ce n'est de l'incertitude, dont la révélation est l'instrument paradoxal qui permettra au lecteur d'accepter l'équivoque comme seul horizon interprétatif dans bien des contes, le tout en empruntant aux tropes de l'*American Gothic* (l'*uncanny* au premier plan) et du *Dark Romanticism*. Parmi les scènes importantes, on peut s'appuyer sur toutes celles où l'hésitation entre rêve et réel est explicitée, et où le « mind's eye » remet en question nos perceptions : « The Wives of the Dead » et sa chute qui incruste le doute dans le dénouement ; « Young Goodman Brown », qui dépérit de ne pas savoir si la nuit fatidique qu'il passe en forêt fut réelle ou chimérique (au sein d'un récit présenté par ailleurs comme une contre-révélation du caractère foncièrement pécheur de la nature humaine, et ce en dépit de la bonté manifeste de Faith). D'un point de vue stylistique, outre l'omniprésence du mode interrogatif souvent laissé sans réponse par la voix narrative, ce mode aporétique s'incarne également dans le recours fréquent aux modalisateurs ainsi qu'aux oxymores, qui participent du doute permanent sur lequel se fondent les *Tales*.

Plus généralement, cette rhétorique de l'entre-deux charrie un grand nombre de métaphores et de symboles, marqueurs omniprésents d'une révélation en gestation, où le clair-obscur devient le signe suprême de l'ambivalence de la moralité humaine – des marqueurs tant spatiaux (comme le *parlor* dans « The Wives of the Dead » ou bien la forêt de « Young Goodman Brown ») que temporels (tout particulièrement la nuit et les temps crépusculaires). Au sein de cette grammaire gothique, la lune fait notamment figure d'astre de la médiation, qui révèle divers signes aux heures interstitielles, à l'instar de la scène de l'attente dans « My Kinsman, Major Molineux » où le rayon de lune se pose sur la Bible dans l'église, le tout au rythme d'une longue syntaxe interrogative.

La nuit est également le moment où l'on allume des torches et des feux, censément divinatoires, emplis de visions révélatrices (« Earth's Holocaust » et son bûcher purificateur qui satirise le réformisme ; celui du sabbat de « Young Goodman Brown » ; les restes calcinés de Ethan Brand retrouvés par Bartram le chaufournier). Mais la symbolique purificatrice du feu se heurte là encore à

l'ambivalence propre aux contes : on peut citer l'exemple de « Earth's Holocaust », où l'attente d'une révélation se confond avec l'espoir d'une rédemption collective (« imagining, likewise, that the illumination of the bonfire might reveal some profundity of moral truth, heretofore hidden in mist or darkness » 181 ; « enlightening the world » 191) – une rédemption supposément gagnée au prix du sacrifice de tout ce qui nuit à la pureté du monde, et qui se transforme ironiquement en aporie puisque le monde entier finirait brûlé. Le feu devient alors non pas purificateur mais symbole d'un nouveau fanatisme, de cette rédemption impossible dont la logique confine à l'hérésie puisque « The Book » (à savoir la Bible, présentée comme « a celestial revelation to past ages » 195) n'échappe pas à l'autodafé devant permettre la révélation de la vérité morale absolue.

Quant aux nombreux dispositifs spéculaires du recueil – instruments d'optique, répliques (« Drowne's Wooden Image », « The Artist of the Beautiful »), trope du double via le miroir (qui démystifie et révèle la cruauté du réel comme dans « Feathertop » et « Dr Heidegger's Experiment ») –, ils sont les objets qui matérialisent proprement la révélation symbolique de la singularité des âmes. On repense ici à la saynète qui reprend l'image du Juif Errant et son « diorama » dans « Ethan Brand », qui (sans faire ici d'anachronisme photographique) s'offre comme une sorte de « bain révélateur » venu activer l'ironie proleptique : l'objet est en quelque sorte la *camera obscura* qui métaphorise l'obscurité habitant Ethan Brand, et qui précipite sa quête du « Unpardonable Sin » venant désormais s'achever au coin du feu. Ainsi allégories et emblèmes sont bien les instruments privilégiés de la révélation épiphanique, quand bien même ironisée, et en déclenchent invariablement la survenue par leur puissance symbolique.

Enfin, on peut évoquer le travail de la lumière comme *topos* de la révélation, et plus généralement l'assimilation traditionnelle du couplage lumière / noirceur à la moralité, à l'instar du réseau symbolique présent dans « Young Goodman Brown ». Il s'agit d'ailleurs du premier trope au prisme duquel est saisie la question de la religion, à l'image de la « inner light » des Quakers de « The Gentle Boy » qui les opposent à leurs bourreaux, ou bien du voile noir de Hooper. Le trope est nécessairement lié au mécanisme de l'épiphanie comme moment transformatif, comme vecteur d'illumination par une vérité envahissante et métonymique, dont la portée devrait se voir étendue à l'ensemble du monde (sans pour autant que la béatitude en soit une contrepartie systématique : on pense ici aux épiphanies « négatives », celles notamment des savants qui paient de la mort des frères héroïnes gothiques le prix de leur révélation démesurée, ou encore au génie du sculpteur de « Drowne's Wooden Image » qui s'estompe aussi vite qu'il est proclamé). Dans ce sillage, se pose plus généralement la question du décryptage, de la compétence à déchiffrer les signes là où les puritains en cherchaient d'ailleurs perpétuellement (discriminer les élus et les damnés ; déceler et décréter la vérité du rite) – une recherche qui semble parfois aussi pressante que contre-productive : la tentative de visibilisation de « l'impardonnable péché » sera ainsi mal interprétée par la communauté dans « Ethan Brand » ; Digby est invisibilisé physiquement et socialement dans « The Man of Adamant » parce qu'il refuse justement d'accepter la nuance, le doute et l'ambivalence. Son fanatisme rejette ainsi la révélation littérale qui s'offre à lui sous les traits de Mary Goffe, avec une formule des plus binaires et univoques jouant sur un parallélisme syntaxique (« 'Off!' cried he. 'I am sanctified, and thou art sinful. Away!' » 134).

Du spéculaire au spectaculaire

Dans cette dynamique du voilé / dévoilé qu'Hawthorne grippe donc souvent, le lecteur est également amené à interroger les logiques de mise en scène de la révélation : le recueil ne se prive pas de convoquer voire de satiriser certaines conventions littéraires, et particulièrement celles relevant des codes du théâtre. Outre leur maniement de divers *props* à la fonction révélatrice (almanachs, miroirs, voiles et mouchoirs), nombre de personnages demeurent par exemple dans les coulisses avant d'occuper le devant de la scène : c'est le cas de Giovanni (« Rappaccini's Daughter »), d'abord voyeur depuis son balcon avant de pénétrer l'espace scénique du jardin pour jouer maladroitement la tragédie shakespearienne des amants empoisonnés ne pouvant s'unir que dans la mort. On pense également aux apparitions et disparitions, aussi théâtrales que sardoniquement sentimentales, de Catharine dans

« The Gentle Boy », qui s'avance encapuchonnée lors de l'office avant de révéler son costume de fanatique, puis qui fera irruption des années plus tard au chevet de son fils à l'agonie. De la même façon, le surgissement de l'énigmatique « Gray Champion » pendant la parade menaçante du gouverneur Andros, ou celui du fameux « Kinsman Molineux », dont la révélation tant attendue produit pathos et farcesque à la fois, ont partie liée avec le principe du *deus ex machina* : dans « The Gray Champion », le vieillard apparu de façon subite et prophétique se propose comme une allégorie fantomatique de la soif de liberté du peuple, qui lui révèle son courage face à la tyrannie. À ce propos, la disposition de la foule qui l'intronise pour défier la tutelle anglaise face aux hommes du gouverneur représente un énième espace du liminal, plus spécifiquement assimilable à une scène de théâtre (« The intervening space was empty—a paved solitude, between lofty edifices, which threw almost a twilight shadow over it. Suddenly, there was seen the figure of an ancient man, who seemed to have emerged from among the people » 81) ; c'est précisément au centre de cet espace scénique que pourra advenir le discours providentiel qui entérinera cette légitimité subite, non moins savamment orchestrée.

De façon similaire, Hawthorne fait souvent écho à la fonction conventionnelle du chœur antique, du moins à sa vocation commentatrice et révélatrice qu'embrassent certains personnages-pivots : c'est notamment le rôle des enfants, dont l'innocence révèle ce que camouflent la corruption ou l'aveuglement moral des adultes (« The Man of Adamant » ; « Ethan Brand » ; « Feathertop » – avec, dans ces trois cas, enfants et chiens comme seuls aptes à percevoir le réel au-delà de la dissimulation). Ce *topos* théâtral est ainsi régulièrement mis au service des intrigues, tout comme celui de l'ironie dramatique qui émaille de nombreux textes, où l'on révèle à certains des éléments que l'on cache à d'autres (« Feathertop », « My Kinsman, Major Molineux »). Se met ainsi en place une connivence avec le lecteur, comme lorsque ce dernier comprend chaque page davantage l'ironie tragique sur le point d'être déployée à la fin de « Roger Malvin's Burial » par exemple.

Au rang de ces stratégies scénographiques figurent enfin celles de l'écrivain lui-même, qui prend plaisir à mettre en scène le processus narratif en tant qu'acte de transmission. Cette idée peut s'illustrer dans un premier temps à travers les stratégies des personnages eux-mêmes, qui choisissent fréquemment d'endosser le rôle de metteur en scène et deviennent de fait les figures d'une autorité actancielle prompte à tirer les ficelles de l'intrigue. C'est par exemple le cas de Baglioni dans « Rappaccini's Daughter », qui instrumentalise Giovanni dans sa rivalité avec le vieux botaniste, comme le démontre d'ailleurs le dispositif spéculaire de tout le récit (Giovanni qui observe Beatrice depuis le balcon, là où le couple est en réalité surveillé par les frères ennemis Rappaccini et Baglioni, et balcon d'où ce dernier se gaussera du dénouement tragique qui advient dans le jardin, véritable estrade de la tragédie). Dans « My Kinsman, Major Molineux », un cas similaire est celui de l'inconnu qui transforme Robin en spectateur naïf de la future parade en lui tenant compagnie sur les marches au coin de la rue, pour mieux devenir spectateur à son tour et se délecter de la stupeur du jeune homme. Bien d'autres dynamiques font état de cette intense circulation des regards, parfois voyeurs, au sein du recueil : on pense pêle-mêle à Roger Malvin, qui souhaite être adossé contre une pierre afin de voir Reuben le plus longtemps possible avant que celui-ci ne sorte du décor ; à Reuben lui-même, qui reviendra rapidement sur ses pas pour voir sans être vu, avant d'imaginer une allégorie de la mort que l'on verrait s'approcher de Malvin ; à Catharine dans « The Gentle Boy », qui, lors de l'épisode-clé de la messe, accapare l'espace scénique après s'être dévoilée, et avant que ne se mette en branle le *topos* de la scène de retrouvailles, de re-connaissance – une *anagnorisis* tout aussi sentimentale qu'hyperbolique dans le texte.

Dans la mise en place de ces dramaturgies, les narrateurs intrusifs occupent naturellement une place de choix, véritables chefs d'orchestre de la mise en récit. On pense notamment à la finesse de certaines voix narratives dans les préambules de contes comme « Rappaccini's Daughter », « Wakefield » ou bien « Mrs Hutchinson ». Dans ces cas-ci, le dispositif du récit-cadre se fait proprement révélation puisqu'il participe à la divulgation d'une histoire sur le mode du discours rapporté, en mettant précisément en scène l'origine, plus ou moins nébuleuse, du matériau narratif. La préface de « Rappaccini's Daughter » en est un bon exemple : sa petite mystification du projet littéraire, où Hawthorne produit avec force espièglerie autoréflexive sa propre critique grâce au paravent de la

troisième personne, entreprend ainsi de révéler les coulisses du travail d'écriture grâce au jeu de dupes onomastique (« M. De l'Aubépine »). De la même façon, l'ironie méta-narrative du narrateur de « Wakefield » orchestre ouvertement la frustration du lecteur en dérobant à notre vue les retrouvailles, à des prétextes de réflexion morale et philosophique mais non sans s'interdire de pontifier quelque peu.

Ces réflexions méta-narratives font plus globalement écho au projet hawthornien dans son ensemble : la révélation de soi à soi que nous évoquions précédemment est également celle de la nation à elle-même, à travers l'outil du récit rétrospectif. En témoignent les *historical Tales* du recueil qui, à l'heure de la construction de la jeune république, proposent une lecture critique de l'idéologie puritaine (parmi les exemples les plus éloquents « Endicott and the Red Cross », « The May-Pole of Merry Mount ») : la plume historiciste de Hawthorne semble ainsi acter la nécessité d'écrire et de réécrire l'histoire, de révéler un certain passé de la jeune Amérique, dont la lecture nous donne à voir la nation américaine en train de se dire, de se créer la mythologie de son réalisme littéraire. Ces questions généalogiques, de lignage et d'héritage, sont également de nature littéraire : les contes font notamment spectacle d'un certain nombre d'intertextes très visibilisés – Pygmalion, Bunyan, Shakespeare, le transcendantalisme (avec toute l'ambivalence de la plume hawthornienne à son égard). Au sein de ce maillage riche, l'intertexte biblique occupe évidemment une place de choix : la mention des trompettes au début de la parade dans « My Kinsman, Major Molineux » fonctionne par exemple comme un écho malicieux aux sept trompettes annonciatrices de l'Apocalypse – un écho qui, couplé aux références à la *catharsis* aristotélicienne, contribue au régime hyperbolique presque moqueur de la nouvelle, tout en affermissant la dimension carnavalesque de la parade punitive des révolutionnaires grâce à l'emprunt aux codes du théâtre. La référence à l'épisode du sacrifice d'Isaac dans « Roger Malvin's Burial » ou bien celle aux quatre chevaliers de l'apocalypse dans « The Haunted Mind » fonctionnent de façon similaire, faisant de l'intertexte biblique un grand terrain de jeu littéraire ; ce sont donc également ces jeux de reprises et d'échos qui rendent visibles, qui révèlent véritablement les origines comme les ramifications de l'esthétique hawthornienne.

II. Conseils méthodologiques

L'édition au programme des *Tales* de Hawthorne a manifestement été lue et travaillée par bon nombre de candidats, ce dont le jury se félicite. Le jury a pu constater que la méthode de la dissertation était globalement maîtrisée, sa trame méthodologique restant visible même dans les copies relativement courtes. Le jury a également eu le plaisir de corriger certaines copies, excellentes sur la forme comme sur le fond, qui ont su déployer de grandes capacités de réflexion sur le sujet et l'œuvre choisie.

Parmi ces travaux qualitatifs, le jury a notamment bonifié les copies ayant fait la part belle à la question de la liminalité ainsi que celles démontrant une appréhension véritablement dialectisée du sujet, loin du simple catalogage des occurrences de la révélation. Les dissertations de bonne tenue furent souvent celles qui réussirent à alterner entre approche ciblée de certaines intrigues et commentaire plus global des dynamiques qui sous-tendaient l'œuvre. Ces mêmes copies ont généralement été capables d'étayer leur propos à l'aide d'analyses stylistiques fines, qui tâchaient de démontrer que certains procédés littéraires étaient proprement mis au service des mécaniques révélatrices (certains candidats ont par exemple judicieusement convoqué les questions rhétoriques qui émaillent nombre de textes, où la voix narrative intrusive est mise au service du suspense et de l'ironie, mais aussi l'ellipse, qui module là encore les effets d'annonce, ou bien la syllepse, dont la polysémie laisse voir l'ambiguïté du réel – sans oublier l'allégorie, procédé-roi de l'esthétique hawthornienne et instrument de manifestation de la vérité que tous ne veulent pas voir). Enfin, le jury aura apprécié les rares copies ayant repéré que la révélation est censément constitutive de la forme brève, dont le canon se formera notamment à la suite de la critique que Poe offre des *Twice-Told Tales* (avec sa mise en avant de « l'unité d'effet » que devrait produire une nouvelle, genre à lire « d'un seul tenant » d'après l'écrivain). On gardera ici à l'esprit que les *Tales* de Hawthorne furent reçus à une époque de l'histoire littéraire où le genre de la nouvelle s'apprête à se cristalliser autour de cette révélation diégétique qui fait office de dénouement spectaculaire, et quelques temps plus tard autour de l'épiphanie – des

mécanismes certes plus fortement identifiés dans l'horizon d'attente du lecteur contemporain mais dont l'œuvre au programme jette les bases, non sans nuance.

À l'inverse, plusieurs difficultés méthodologiques se sont posées aux candidats : les conseils qui suivent sont destinés à les aborder tout en revenant sur la méthode de la dissertation sur œuvre. Nous convoquons à ce titre un certain nombre de remarques faites dans les rapports précédents, que le jury invite fortement les candidats à consulter en amont de la tenue des épreuves écrites.

1. Écueils à éviter

Premier piège méthodologique, celui de la récitation de cours : cette stratégie ne permet pas de réussir et emmène fréquemment les candidats vers le hors-sujet. Le jury a ainsi pu lire nombre de développements, parfois laborieux, sur la doctrine puritaine, souvent davantage en rapport avec la question de civilisation précédemment au programme qu'avec une problématisation efficace du sujet, ou encore diverses considérations biographiques convoquées à mauvais escient (à titre d'exemple, l'anecdote du « w » inséré au patronyme de Hawthorne fut mentionnée de façon récurrente, sans que de lien véritablement pertinent ne soit établi avec le sujet). Paradoxalement, ces placages ont parfois même conduit à de graves contresens historiques, faisant de Hawthorne, par glissements progressifs, un chroniqueur contemporain de l'Amérique puritaine et non un écrivain de l'ère jacksonienne. Par ailleurs, si le jury se félicite d'avoir pu lire certaines remarques tout à fait efficaces à propos de « The Custom-House » ou de « The Old Manse », celles-ci ne pouvaient se substituer à l'analyse prioritaire du corpus au programme. C'est donc bien la compréhension et la problématisation du sujet qui nourrissent avant tout la réussite à l'épreuve en cadrant la réflexion d'entrée de jeu : sans ce travail de fond sur la notion, il ne peut y avoir de réinvestissement réussi et à propos des cours suivis.

L'autre difficulté méthodologique majeure fut posée par le genre même de l'œuvre : le principe du recueil nécessitait de travailler de façon transversale, en circulant adroitement parmi la vingtaine de textes que comptait l'édition au programme. Ce fut un équilibre délicat à trouver pour beaucoup de candidats en ce qu'il fallait réussir à établir des typologies rapides, efficaces et flexibles, sans trop figer des groupements de nouvelles tout au long de la copie, ni se lancer dans une glose fastidieuse de chaque intrigue traitant plus ou moins directement de la révélation. Les copies les plus sujettes au catalogage ont souvent pâti du foisonnement que permettait le sujet, tout en peinant à dépasser la seule dimension diégétique du terme proposé – le tout au détriment d'autres questionnements escomptés, notamment narratologiques. Un autre choix dommageable fut celui de ne commenter qu'un nombre trop restreint de nouvelles, par ailleurs très attendues au regard du sujet (« The Minister's Black Veil » ; « Young Goodman Brown »), sans s'efforcer là encore d'étoiler suffisamment la réflexion ni de nouer des parallèles entre les textes. Les copies en question sont ainsi passées à côté de ce que l'on pouvait attendre en termes de conceptualisation de l'œuvre en tant qu'objet littéraire.

De manière générale, il faut éviter l'empilement d'exemples ou de concepts, et bien concevoir sa dissertation comme un processus dynamique. Aussi faut-il réfléchir minutieusement au déploiement sémantique du sujet et à ses répercussions dans l'œuvre ; en l'occurrence, cela permettait de ne pas réduire un sujet tel « *revelation* » à sa seule dimension religieuse par exemple. À l'inverse, en circonscrivant bien le sens de la notion, on évite de la transformer en un terme générique, applicable à l'infini et à n'importe quelle situation – une tentation réelle pour nombre de copies qui ont proprement abusé du terme proposé, où tout devenait matière à être « révélé » au lecteur en somme : chaque renseignement, chaque partage d'information, chaque morale – réelle ou supposée – à tirer des *Tales* semblait ainsi concerné, comme si le verbe « reveal » était synonyme de « show », « tell » ou bien « describe ». Définir le(s) terme(s) du sujet, c'est donc en explorer toutes les ramifications comme en écarter les pistes les plus éloignées : le circonscrire efficacement de la sorte demeure un travail nécessaire, à faire au brouillon en amont de la rédaction, et que l'on doit retrouver dès l'introduction de la dissertation.

2. Rédaction de l'introduction

L'introduction est un passage clé de la dissertation et doit, pour cela, être soignée au plus haut point. C'est la porte d'entrée dans la dissertation, le moment de poser les bases de l'argumentaire à venir et de cadrer la réflexion qui va suivre. Pour s'assurer de la plus grande efficacité, il faut donc que les étapes de l'introduction soient clairement identifiées et facilement identifiables par le jury.

L'accroche

C'est un moment important, car ce sont les premières lignes que lira le jury. L'accroche est donc à soigner tout particulièrement. Si une citation est souvent l'option choisie, elle n'est pas pour autant un passage obligé, et une référence à une anecdote, tirée du texte ou du contexte, ou à une œuvre proche peut également convenir. L'important est que l'accroche soit en lien direct et évident avec le sujet posé : d'une part, cela permet d'éviter les propos très généraux et donc l'impression d'une accroche plaquée quel que soit le sujet ; de l'autre, cela sert à faire plus facilement la jonction entre l'accroche et l'annonce du sujet posé. L'accroche ne doit en effet jamais se présenter comme un exergue, comme dissociée du reste de l'introduction : elle doit amener au sujet posé et le lien doit être fait explicitement.

Présentation et définition du sujet

C'est le passage clé de l'introduction et l'oublier amène souvent à des dissertations trop descriptives (œuvre racontée, cours récités, sujet illustré, etc.). Cette partie de la dissertation doit être le fruit d'un vrai travail de réflexion préalable et c'est sur celui-ci que va s'appuyer le reste de la dissertation. Le sujet doit être bien balisé, la notion définie en soi, via des synonymes ou des antonymes, mais également en lien avec ce que l'œuvre à l'étude en fait. La compréhension du sujet doit ainsi être bien cadrée, et le jury doit pouvoir comprendre d'emblée comment telle ou telle copie s'est saisie du sujet et s'apprête à l'utiliser. Si la définition du sujet est un passage obligé de l'introduction, il ne faut pas qu'elle soit pour autant 'décorative' et elle ne doit pas se suffire à elle-même. Bien au contraire, c'est en réalité sur la définition du sujet que s'appuiera la problématique. C'est parce que le sujet ouvre plusieurs pistes, parfois éventuellement contradictoires, parce que son application dans l'œuvre à l'étude pose question, que surgit une problématique, c'est-à-dire un 'problème' que le sujet posé dans le cadre d'une œuvre particulière nous invite à résoudre. Si la présence d'une définition du sujet est toujours pertinente, il faut ensuite bien l'utiliser pour construire la problématique et y revenir dans le reste du développement.

Construction de la problématique

C'est en construisant la problématique à partir de la définition du sujet que l'on évite les questionnements génériques. La problématique est en effet le support sur lequel s'appuie le reste de la dissertation. Elle témoigne du travail fait en amont de réflexion sur le sujet, sur l'œuvre, c'est-à-dire d'une compréhension du sujet au prisme de l'œuvre et donc d'une lecture de l'œuvre orientée par le sujet posé. Elle est donc une question à laquelle il doit être possible de répondre, la réponse étant le développement de la dissertation. Elle ne doit donc être ni trop vague ni trop précise, ni porter sur un unique personnage ou événement, ni s'apparenter à un questionnement sur la littérature qui serait trop généralisant, voire psychologisant (par exemple : « we can wonder how Hawthorne's tales aim at revealing the complexity of human interactions thanks to the power of literature »). Il faut également bien veiller à ce que la problématique tourne autour de la notion : si les termes du sujet sont totalement absents de la question, c'est souvent que l'on a déplacé celui-ci, et l'on risque alors de traiter autre chose que le sujet posé. Ainsi, il convient d'éviter les problématiques applicables à l'infini à n'importe quelle œuvre ou à n'importe quel sujet, les problématiques importées directement d'autres sujets annexes (qui vont avoir du mal à rendre compte de la spécificité du sujet posé), tout comme les accumulations de questions (qui ne permettent pas d'avoir une ligne directrice clairement identifiable pour traiter le sujet).

Il faut au contraire réussir à poser une 'vraie' problématique, c'est-à-dire une vraie question, à laquelle il va être possible d'apporter une réponse dans le temps imparti par l'épreuve de l'agrégation. Idéalement, elle doit indiquer d'emblée une entrée dynamique dans l'œuvre et doit rendre compte d'une réflexion personnelle menée à partir du sujet. Une problématique vague, à l'inverse, ne permettra pas de construire un plan satisfaisant. Ainsi des questions comme « can revelation be said to be a central

element in Hawthorne's *Tales* ? », « how are things revealed in the tales ? » ou encore « to what extent does Hawthorne use his own literary and artistic insights to explore the human psyche ? », parce qu'elles sont redondantes avec le sujet, très larges ou trop imprécises, conduisent dans la plupart des cas à des plans illustratifs, à des accumulations d'exemples et, plus généralement, à une dissertation qui manque de dynamisme. À l'inverse, des problématiques comme « in what ways are the quest for truth and the revelation of meaning a hide-and-seek process in Nathaniel Hawthorne's *Tales* ? » ou « how is revelation, with all its range of meanings, used by Hawthorne to question reality ? », ou encore « how do Hawthorne's *Tales* uncover the ambiguity of interpretation behind the revelation and unveil the author's poetics in order to engage with the reader's expectations ? », si elles n'étaient pas l'unique manière de traiter la question, font émerger une tension posée par le sujet, soulèvent un problème à résoudre et justifient donc l'existence d'un plan et de la dissertation qui suit.

Annnonce du plan

L'annonce du plan doit être le reflet de cette recherche de dynamisme. Elle doit se présenter comme la réponse apportée par le candidat ou la candidate à la question qu'il/elle a posée. La réponse se donne en plusieurs étapes, ce qui justifie les différentes parties. Cela dit, à titre d'étapes, ces trois parties doivent fonctionner ensemble, dans un ordre justifié, et le plan doit le montrer. Des parties indépendantes les unes des autres, ou dont l'ordre est interchangeable, ne peuvent donc jamais fonctionner. Chaque partie amène à la suivante et ce sont les parties ensemble qui apportent une réponse satisfaisante et construite à la problématique. Le plan doit donc témoigner de cette structure : des parties génériques ou qui ne sont pas reliées logiquement entre elles ne laissent pas présager d'une dissertation efficace. De même, des parties qui se présentent comme une juxtaposition de réflexions (I. Characters II. Settings III. Literary devices) ne rendent pas cette impression d'un plan envisagé comme une réponse construite en plusieurs temps. Ainsi, construire son plan sur une partie qui porterait sur « the modes of revelation » et la suivante sur « revealing sin and guilt » ne permettrait pas d'apporter une réponse claire et articulée, en plus de courir le risque d'un traitement partiel du sujet, voire d'un hors-sujet, dans le second temps de la démonstration. Attention également aux plans thèse-antithèse : s'ils peuvent parfois se justifier, et ne doivent pas être éliminés d'emblée, ils sont souvent risqués, dans la mesure où ils donnent souvent à la copie l'impression de se contredire. De manière générale, les parties d'un plan (et surtout dans l'annonce du plan où elles sont présentées de manière synthétique) ne doivent pas donner l'impression de s'annuler mutuellement : une partie qui prendrait le contrepied de la précédente enlèverait toute justification d'existence à cette dernière dans la réponse à la problématique. À l'inverse, le jury a pu lire des démonstrations organisées finement, qui faisaient montre d'une progression logique et d'une réflexion enracinée dans le sujet (exemple de plan proposé : « I. Veils, mirrors and masks as the instruments of revelation, making the invisible visible II. Revelation as epiphany, both moral and religious III. Hawthorne's poetics of ambiguity and blurred perceptions, withholding in the end any definite revelation »).

Parce que la problématique et le plan, on l'aura compris, sont des étapes capitales dans l'introduction, et plus généralement dans la construction de la dissertation, celles-ci doivent apparaître clairement et être facilement identifiables par le jury. Il est donc préférable de ne pas laisser planer de doute sur ce qui doit être compris comme étant la problématique, sur le nombre de parties que contient le plan et sur leur intitulé.

3. Construction de la dissertation

Le développement, soit le corps principal de la dissertation, est à comprendre comme le déroulement de l'argumentaire présenté dans le plan et l'explicitation des parties annoncées à la fin de l'introduction. C'est donc le détail, étape par étape, argument par argument, de la réponse à la problématique. Pour cette raison, celle-ci ne doit jamais être perdue de vue et il convient d'y revenir régulièrement.

Pour construire le raisonnement, il est donc nécessaire d'avoir à la fois une très bonne connaissance de l'œuvre et une très bonne connaissance des enjeux qui la traversent. Cela dit, une dissertation ne doit revenir ni à une récitation d'un cours ni à un résumé de l'œuvre. Elle doit, à partir du sujet donné, proposer une réflexion sur l'œuvre, à la lumière de la notion présentée. Portée par la problématique, cette réflexion s'appuie sur un raisonnement, qui avance pas à pas dans une progression logique qui amène du début de la première partie à la fin de la dernière partie et ensuite à

la conclusion finale. Ces arguments sont autant d'étapes apportant une réponse argumentée à la question soulevée en problématique.

Puisque la dissertation est une démonstration, il est donc nécessaire de bien réfléchir à la structure de l'ensemble et l'écueil principal reste l'empilement d'exemples. Ce sont en effet les arguments qui doivent diriger la réflexion : les exemples ne doivent pas prendre plus de place que les idées mais doivent venir au contraire à l'appui de l'argument exposé. Choisis pour leur pertinence par rapport au sujet, ils doivent servir à prouver, avec le texte, l'analyse ou l'idée mise en avant par le candidat ou la candidate. Le risque, en fonctionnant à l'inverse, est de transformer une réflexion sur le sujet posé en une illustration de la notion dans l'œuvre. Ainsi une partie, comme une sous-partie, ne doit pas être construite autour d'un exemple ou d'une série d'exemples. Pour revenir au sujet posé cette année, il ne s'agit en aucun cas de montrer qu'il existe des situations de révélation dans les contes de Hawthorne, mais bien d'analyser toutes les implications de la notion dans l'œuvre. C'est la raison pour laquelle un plan qui s'organisait autour de « I. Situations of revelation II. Exploration of the human psyche III. Use of literary devices » ne pouvait pas fonctionner : un tel plan revient peu ou prou à lister des exemples de révélations au gré des nouvelles du recueil. Si tous ces éléments doivent bel et bien être pris en compte, il n'y a pas de démonstration apparente ici, pas de proposition personnelle faite à partir du sujet.

De manière générale, et en particulier avec l'œuvre au programme cette année, il faut éviter de donner l'impression de passer en revue divers passages rapidement raccrochés à la notion donnée. Si des scènes cruciales comme l'apparition du Major dans « My Kinsman, Major Molineux », l'agonie de Hooper (« The Minister's Black Veil »), le sabbat de « Young Goodman Brown » ou bien la chute de « The Wives of the Dead » étaient des références pertinentes voire attendues, elles ne constituent pas une argumentation en soi. Pour que la dissertation fonctionne, il faut discuter le terme et c'est pour cela qu'il faut revenir, dans le corps du raisonnement, aux réflexions initiales sur la définition du sujet et retourner à la problématique pour en proposer des réponses partielles. Et parce qu'elles sont partielles, elles nécessitent un argument supplémentaire qui les complète ou les nuance, et aboutissent alors à la sous-partie ou à la partie suivante.

C'est ainsi qu'une réflexion dynamique peut se mettre en place où l'enchaînement logique des arguments entre eux est apparent. Pour cela, il est nécessaire de bien travailler les transitions, entre parties mais également entre sous-parties. Le raisonnement se déroule étape par étape et on ne doit jamais avoir l'impression qu'on 'saute' d'une idée à une autre. L'accumulation des « also », par exemple, ou les transitions en « plus » ou « besides » trahissent souvent un manque de progression logique dans l'argumentaire. Ainsi mieux vaut une copie synthétique avec un fil directeur net qu'une copie qui détaillerait une série d'exemples, montrant certes une très bonne connaissance de l'œuvre mais ne proposant pas une véritable réflexion sur le sujet. Si les arguments sont, on l'a vu, très importants, et participent au premier chef à la progression d'ensemble du raisonnement, ils ne fonctionnent que s'ils s'appuient sur des exemples précis tirés de l'œuvre. La dissertation sur œuvre doit refléter une excellente maîtrise de l'œuvre au programme et surtout une capacité à varier les échelles, que ce soient de grandes thématiques parcourant le texte ou des références à des passages précis. Le recours à des citations est valorisé, quand elles ne sont pas écornées. Si les références à d'autres textes, intertextes ou adaptations filmiques peuvent être bienvenues, à la condition qu'elles soient pertinentes et utilisées en lien avec le sujet, elles ne doivent pas pour autant remplacer les références à l'œuvre, qui reste l'appui principal. Proposer des micro-analyses de passages précis permet d'enrichir considérablement la copie, en montrant que les enjeux portés par le sujet se répercutent dans l'œuvre, des personnages et des scènes-clés jusqu'à la trame narrative ou à l'écriture elle-même. Pour ces micro-analyses, le recours au vocabulaire de l'analyse littéraire est pertinent s'il est correctement employé et bien exploité. Nommer une figure de style ne consiste pas en une analyse et mieux vaut alors éviter le saupoudrage.

Cela dit, garder un recul analytique sur les exemples permet d'éviter une autre difficulté, qui est la tendance à la psychologisation. En aucun cas l'analyse d'une œuvre ne peut conduire à tenter de retrouver la psychologie de tel ou tel personnage (autre que ce qu'en révèle le texte), voire celle de l'auteur. Interpréter « revelation » en cherchant à imaginer ce qui a pu se passer dans la tête d'un savant au moment de ses expériences douteuses, ou bien en devisant sur l'état d'esprit d'une congrégation puritaine à l'aide de projections sur le côté obscur de l'âme humaine ne revient pas à faire une étude

de l'œuvre, ni même à servir d'exemples. À ce titre, les formulations qui laissent à penser que les personnages ont une vie propre en dehors du texte sont bien à proscrire.

Ainsi, et pour résumer, le développement de la dissertation doit suivre un fil directeur très net, dicté par la problématique et par l'annonce générale du plan. Chaque partie se décline en sous-parties, elles-mêmes se déroulant par des arguments qui s'appuient sur des exemples tirés du texte. L'avancée doit se faire logiquement et progresser de façon fluide et dynamique, le passage d'une partie à une autre devant être clair, sans qu'il soit nécessaire de faire apparaître le squelette (les titres de parties et de sous-parties ne sont en effet pas censés figurer dans une dissertation de concours). Chaque partie se clôt sur une rapide conclusion partielle qui propose une réponse à la problématique, réponse devant être complétée par la partie suivante, ce qu'annonce la transition.

4. Conclusion

La conclusion permet de répondre clairement et définitivement à la question posée en problématique, en revenant sur les arguments principaux de l'analyse. Elle doit être synthétique, éviter de proposer de nouveaux arguments ou de repartir sur une nouvelle piste, et ramasser l'argumentation globale. Elle peut s'accompagner d'une ouverture, mais celle-ci ne doit pas apparaître plaquée ou forcée.

5. Langue et écriture

Si le fond est important, la forme ne doit pas être négligée pour autant. L'effet d'analyses fines et pertinentes sera amoindri par un anglais fautif ou des tournures maladroites. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire de soigner la copie, de faire attention à avoir une écriture lisible et d'éviter à tout prix la multiplication des ratures. Tout comme les renvois (quand ils sont trop nombreux), ces éléments rendent la copie difficile à lire. Le temps de l'épreuve permettant en effet de faire un brouillon, il est attendu que le travail puisse être rédigé proprement. Attention notamment à la rédaction des titres : un titre d'œuvre est obligatoirement souligné, l'italique étant réservé aux textes dactylographiés et les guillemets aux titres de chapitres, de nouvelles ou de poèmes dans un recueil. Plus spécifiquement, le jury s'est souvent désolé cette année de trouver un grand nombre de titres passablement écorchés (« The Kind Boy », « The Birthmark of Rappaccini's Daughter », « The Vicar's Veil », « The Burial of Roger Moore ») : de la simple maladresse à la maîtrise insuffisante de l'œuvre, de telles erreurs ne peuvent malheureusement inspirer confiance dans le propos qui va suivre.

Une langue fautive entravera elle aussi la lecture, voire nuira à l'efficacité de la dissertation. Des tournures peu idiomatiques ou des erreurs grammaticales récurrentes feront inmanquablement baisser la note, quelle que soit la qualité de la dissertation par ailleurs. Le registre doit rester soutenu : la dissertation est un exercice académique et ne peut donc s'accompagner de remarques informelles, voire familières. Un vocabulaire riche, un anglais élégant, feront à l'inverse d'autant mieux ressortir les arguments mis en valeur par la copie, et le jury a eu le plaisir de lire plusieurs copies rédigées dans une langue très agréable.

Si une coquille ou une faute d'étourderie occasionnelles peuvent être pardonnables, des erreurs grammaticales dans certains passages obligés doivent absolument être évitées. Ainsi, une erreur de construction de la question indirecte sera particulièrement visible quand elle surgit dans la problématique. Il est donc fortement conseillé aux candidats de prendre le temps de relire leur copie pour supprimer les fautes d'anglais les plus graves, *a fortiori* dans les pivots cruciaux que sont accroche, problématique et conclusion.

De manière générale, les fautes de verbe et de conjugaison sont à surveiller en premier lieu, en particulier les fautes de verbes irréguliers (notamment « lead » qui donne bien « led » au prétérit). Il est d'ailleurs conseillé de rédiger la dissertation au présent (en faisant notamment attention à la présence du -s marquant la troisième personne du singulier, trop souvent oublié) : il est préférable à l'utilisation du futur pour analyser une œuvre, de même qu'il vaut mieux éviter dans la copie les va-et-vient entre le passé de narration et le présent de l'analyse.

La détermination doit aussi être surveillée, en particulier l'emploi de l'article défini. Un terme placé en apposition s'accompagne du déterminant zéro, l'article défini français ne se calquant pas automatiquement par « the » en anglais.

Hormis ces grosses fautes de langue, des maladresses d'expression, moins graves mais à éviter cependant, sont revenues dans plusieurs copies et nous les portons ici à l'attention des futurs candidats :

- si une dissertation est bien l'articulation d'une lecture personnelle de l'œuvre, mieux vaut néanmoins éviter de multiplier les formules trop explicites d'opinion. « I cannot help thinking », « in my opinion », « if you ask me », « if I may say so », « to me », « the most interesting part is when... », etc. – si elles ne sont pas fautives en soi, ces formulations relèvent néanmoins d'un registre plus oral et, à ce titre, s'intègrent mal à un écrit de concours. De même les commentaires ou les marques de connivence, tels « we're all actors in our own life » ou « and now that this paper is finished, it is time to pull down the curtain » sont en général à éviter, tout comme les questions rhétoriques – « Do you think that... ? » – ou toute autre adresse au correcteur.

- attention à la confusion entre « critic », « critique » et « criticism ». Si « critic » est une personne (un ou une critique), une critique, dans le sens de remarque se traduit par « criticism ». « Critique » existe bel et bien en anglais mais renvoie à un terme général : la critique (littéraire, filmique, etc.). S'il peut parfois être employé comme synonyme de « criticism », son emploi dans ce sens est rare et l'on conseille de privilégier « criticism » dans les copies de concours.

- attention aux fautes sur les termes d'analyse littéraire : non pas « *metaphora » mais « metaphor », non pas « *simili » mais « simile ».

- attention à la confusion entre « lose » = perdre et « loose » = ample, lâche, desserré.

- sur le plan de l'orthographe, attention à la règle du redoublement de la consonne finale des verbes avant l'ajout de désinences : on redouble la consonne devant une terminaison si la syllabe est accentuée – « occur » donne donc « occurred » mais « mention » et « question » donnent « mentioned » et « questioned ». Attention également à ne pas confondre « extent » et « extend » (particulièrement dans la formule consacrée « to what extent »), tout comme à l'orthographe de « literature » et « literary », qui ne comprennent donc qu'un seul « t ».

Quoi qu'il en soit, nombreux furent les candidats qui ont fait la preuve de leur connaissance de l'œuvre et de la méthode de l'exercice, et qui ont donné à lire des analyses de grande qualité : le jury les en félicite sincèrement.

Rapport présenté par Sigolène Vivier
Avec la commission de composition, Isabelle Cases, Christophe Chambost, Mathilde Lemoine,
Thibaut Von Lennep, et la contribution du jury

3.2. Épreuve de traduction

3.2.1. Thème

Texte à traduire

Ce retour à Richelieu était pour nous un pèlerinage au paradis de l'enfance. Le samedi matin, nous passions plusieurs heures dans la maison. Une dame de confiance était venue faire un dépoussiérage. Un jardinier avait coupé les mauvaises herbes dans la cour et le jardin. Un hortensia rose, que j'avais toujours connu là, continuait de fleurir vaillamment, tel un témoin immortel. Maman rangeait dans un petit sac toutes les clés de la maison qu'elle portait sur elle comme un reliquaire.

Il y avait d'abord ce grincement particulier de l'ouverture du grand porche de l'entrée. Sitôt franchi, tous les bruits familiers d'antan me revenaient. La symphonie de l'ancien monde. Les cloches de l'église qui marquaient les heures et les quarts d'heure, le roucoulement des pigeons ramiers qui me réveillaient jadis le matin. Le cliquetis de la serrure de la porte de ma chambre, que j'ai toujours dans l'oreille, comme ce bruit capitoné de celle de mes parents à cause des tentures. Des réminiscences fugitives restées ancrées au fond de moi.

Nous allions de pièce en pièce. On ouvrait les armoires, les tiroirs des commodes. Chaque meuble, tel un musicien d'orchestre, émettait un son singulier, sa tessiture personnelle. Ces bruits me donnaient un sentiment d'éternité. Il y avait une profusion de linge, de la vaisselle, des services de verres, de l'argenterie. Maman nous disait « Prenez ce qui vous plaît », mais nous ne touchions à rien. Chaque pièce, comme avant, conservait son odeur comme un ADN.

Catherine Nay, *Tu le sais bien, le temps passe*, Bouquins éditions, 2021, pp. 275-276

Présentation du sujet

Le texte proposé aux candidats était un extrait du deuxième volume des mémoires de Catherine Nay, journaliste et éditorialiste politique, publié en 2021. Dans *Tu le sais bien, le temps passe*, Catherine Nay couvre la période allant de 1995 (l'élection de Jacques Chirac à la présidence de la République) à 2017 (celle d'Emmanuel Macron) et puise dans ses souvenirs pour mêler analyse de la vie politique et passages autobiographiques plus intimes. L'extrait est tiré du chapitre consacré à la mort de la mère de l'auteur, et aux années qui ont précédé cet événement.

Dans ce passage, l'auteur-narrateur décrit la visite annuelle que sa mère, ses frères et elle faisaient dans leur maison de famille, à Richelieu (ville fondée par le cardinal éponyme aux confins de la Touraine et du Poitou), alors qu'elle était désormais inoccupée. Le souvenir de cette tradition familiale la renvoie incidemment à un passé plus lointain, celui de l'enfance. À travers la description subtile et synesthésique de la maison, le passage convoque donc des habitudes passées, et fait dialoguer plusieurs temporalités.

Ainsi, les candidats étaient amenés à s'interroger sur les temps et aspects permettant d'exprimer d'une part les différents moments du passé auxquels il est fait référence, et d'autre part l'itération d'un certain nombre de procès. Outre le champ lexical de la maison et du foyer, les tropes religieux et musicaux supposaient également de mener une réflexion sur le lexique de la religion et sur celui des sons.

Considérations générales

Avant de rentrer dans le détail de la traduction par segments, le jury souhaite formuler quelques remarques liminaires portant sur les défauts les plus souvent constatés dans les copies, et quelques conseils d'ordre général.

Concernant la graphie et l'orthographe, certaines copies sont difficiles à relire en raison d'une écriture peu soignée et de nombreuses ratures. La graphie d'un mot ne peut être laissée à l'interprétation du jury et il est indispensable que les candidats forment correctement les lettres (un mot illisible pouvant constituer un barbarisme lexical). L'orthographe elle aussi doit être précise : des confusions fréquentes ont été relevées par le jury, certains mots étant orthographiés comme ils se prononcent.

Sur le fond, les temps verbaux et aspects devaient ici faire l'objet d'une grande attention de la part des candidats. En effet, distinguer les différentes temporalités en jeu dans l'extrait, de même que les aspects caractérisant les procès (notamment singulatifs ou, plus souvent, itératifs), était crucial pour faire les choix de traduction les plus opportuns. Nous observons par ailleurs des disparités de maîtrise lexicale très importantes : certains candidats mobilisent un vocabulaire très riche et précis, là où certains autres disposent d'un lexique très limité. Pour ces derniers, il est très inopportun de réutiliser dans le thème des termes mal compris – et donc mal utilisés – issus du texte de version. Nous engageons donc tous les futurs candidats à étoffer leur répertoire autant que faire se peut.

Nous rappelons ici que la traduction est un exercice qui demande une attention aux moindres détails. La lecture du texte de départ doit se faire avec le souci d'accéder à une compréhension très fine de celui-ci (certaines erreurs procèdent en effet d'une compréhension approximative du texte). Les choix de traduction doivent être le fruit d'une véritable réflexion, qui suppose évidemment d'examiner au brouillon plusieurs possibilités de traduction. Enfin, la relecture du texte d'arrivée finalisé semble tout à fait indispensable pour éliminer certaines erreurs et s'assurer de la cohérence de la traduction. Précisons par ailleurs que le jury apprécie que la source soit indiquée, mais qu'il n'est pas attendu que le titre de l'œuvre soit traduit.

Concernant l'esprit de l'exercice, si certains procédés de traduction peuvent conduire à des réagencements pertinents et idiomatiques, le jury rappelle ici que les candidats doivent éviter tout réagencement non contraint. Plus généralement, tout choix qui s'écarte de façon significative du texte source doit procéder d'une réflexion et être véritablement justifié. Les mots d'ordre qui doivent guider les candidats dans la sous-épreuve de thème sont simplicité et fidélité au texte de départ plutôt que complexité et originalité superflue.

Segment 1 : Ce retour à Richelieu était pour nous un pèlerinage au paradis de l'enfance.

Le premier segment mettait en jeu la question du choix des temps et aspects dès le début de la traduction. Si une majorité de candidats a choisi – à raison – le prétérit simple, nombre d'entre eux ont eu recours au modal *would* dans son acception fréquentative pour traduire l'imparfait. Ce choix a été pénalisé, le sujet étant ici inanimé, *would* ne pourrait définir une caractéristique du sujet dans un contexte passé. En revanche, le jury a également accepté le tour *used to* + verbe, qui insiste sur l'opposition entre le présent et un passé révolu dans lequel s'inscrit une action répétée (en l'occurrence, ce retour récurrent à Richelieu). Le jury rappelle donc ici aux candidats la nécessité de procéder à une analyse précise des temps et aspects, et de se garder de traduire ceux-ci systématiquement par la même forme (par exemple, en traduisant toujours l'imparfait par le modal *would* + verbe ou par un prétérit en BE + -ING).

La traduction du substantif « retour » a pu révéler un manque de maîtrise de certains procédés de traduction : une transposition (*going back to* ou *returning to*) était attendue ici. La direction du mouvement induit par le voyage devait conduire les candidats à privilégier *going back* à *coming back*. Le choix du substantif *come-back* (parfois mal orthographié) relevait ici du non-sens et a été sévèrement pénalisé. Dans les copies qui n'ont pas opté pour la transposition, *homecoming* était une proposition satisfaisante.

Sur le plan syntaxique, il était préférable ici de ne pas séparer BE de son attribut en antéposant le syntagme prépositionnel *to us* ou *for us*. À défaut, il était nécessaire de faire figurer ce syntagme entre virgules si l'on optait pour le même ordre que dans la phrase de départ.

Enfin, une tendance assez fréquente à la surtraduction a été notée sur ce premier segment, qui témoigne d'une compréhension imprécise de la phrase de départ. Ainsi, *was like a pilgrimage*, proposé dans de nombreuses copies, a-t-il été pénalisé, et a fortiori des ajouts plus lourds tels que *was a pilgrimage back in time to a childhood paradise*.

Traduction proposée

To us, going back to Richelieu was a pilgrimage to a childhood paradise.

Segment 2 : Le samedi matin, nous passions plusieurs heures dans la maison.

Ce court segment présentait peu de difficultés. Il convenait toutefois d'examiner avec vigilance la valeur de l'imparfait ici, en lien avec les nombreuses autres occurrences du texte qui renvoyaient également à une action répétée dans un contexte passé. Cette valeur fréquentative devait conduire les candidats à choisir soit l'auxiliaire modal WOULD + verbe, soit le prétérit simple. Il était judicieux d'opter pour l'utilisation de WOULD pour cette première occurrence, et d'utiliser le prétérit simple dans la suite du texte, afin d'éviter un systématisme artificiel qui consisterait à avoir recours à la tournure WOULD + verbe pour chacun des verbes à l'imparfait à valeur fréquentative.

Le choix de WOULD ici, comme ailleurs dans la traduction, impliquait d'orthographier l'auxiliaire modal avec sa forme pleine : compte tenu de la nature du texte et du plan d'énonciation (récit, et non discours), l'utilisation de la forme contractée ('D) a été sévèrement pénalisée. Notons que la forme pleine du modal a parfois été mal orthographiée (*woud).

D'autres erreurs tout à fait évitables sont à déplorer sur ce segment, et le jury rappelle que les candidats doivent faire preuve de rigueur y compris dans la traduction des items les plus simples. Ainsi, des erreurs grossières ont été relevées : *samedi* a parfois été traduit par *Sunday*, *matin* par *evening* ; *plusieurs* a été omis dans un nombre non négligeable de copies (*we would spend hours in the house*). Enfin, deux erreurs ont été particulièrement fréquentes : *Saturday* orthographié avec un s minuscule, et, dans un nombre de copies étonnamment élevé, l'oubli du pluriel sur *mornings* (**On Saturday morning*), qui constitue une erreur inacceptable dans une copie d'agrégation. Certains candidats ont ainsi été très pénalisés sur ce segment.

Traduction proposée

On Saturday mornings, we would spend several hours in the house.

Segment 3 : Une dame de confiance était venue faire un dépoussiérage. Un jardinier avait coupé les mauvaises herbes dans la cour et le jardin.

Ce segment est constitué de deux phrases construites sous la forme d'un parallélisme, qu'il convenait de rendre fidèlement dans la traduction en anglais. Ainsi, il était préférable d'éviter de ne former qu'une seule phrase ou de modifier l'ordre des constituants pour s'écarter du schéma sujet / verbe / compléments.

Seul le *past perfect* était recevable ici pour traduire les deux occurrences du plus-que-parfait : c'est bien l'antériorité des actions « faire un dépoussiérage » et « couper les mauvaises herbes » par rapport à l'action « passer plusieurs heures dans la maison » (mentionnée dans le segment 2) qui est exprimée ici. Ainsi, le prétérit est impossible car il placerait sur le même plan temporel deux procès qui ne sont pas concomitants. De même, les formes *would have come* et *would have cleared* relèveraient du contresens ici dans la mesure où elles renverraient à du non-réel. WOULD + HAVE -EN n'exprimerait pas ici la caractéristique d'un sujet dans un contexte passé d'une part et l'antériorité de celle-ci par rapport à un autre procès passé d'autre part. Le jury a relevé à cet égard quelques barbarismes grammaticaux regrettables tels que **would have had come* et **would have had cut*.

Sur le plan lexical, les adjectifs *trusted* ou *trustworthy*, vraisemblablement connus des candidats, devaient suffire à traduire *dame de confiance*. Les propositions construites sur le substantif *woman* plutôt que sur le substantif *lady* ont été sanctionnées. De nombreuses erreurs et maladresses (par exemple *entrusted woman* ou encore *lady in service*) pouvaient être évitées par une analyse attentive du sens du texte de départ : c'est l'exactitude, et non la complexité ou la sophistication, qui doit être visée par les candidats. Les étoffements périphrastiques à l'aide de propositions relatives étaient souvent maladroits, mais pouvaient permettre de s'approcher du sens du texte source. Il était cependant nécessaire de prêter attention à la fois au choix du pronom relatif, et à celui du temps verbal : **who we trust* en lieu et place de *whom we trusted* a ainsi été doublement pénalisé.

La traduction de *faire un dépoussiérage* impliquait là aussi de ne pas verser dans la surtraduction, qui a été très fréquente : soit par l'ajout de prépositions variées après le verbe (ni *dust down* ni *dust off* ne convenaient), soit par le recours à des périphrases plus ou moins erronées (*to clean*

it all out, to spring clean). Le jury a privilégié l'utilisation du verbe *dust*, éventuellement nominalisé : *to dust the place, to do the dusting* (il fallait alors recourir à l'article défini). Pour la traduction du verbe *couper*, le jury a accepté les verbes *clear, pull* et *remove*. En effet, le calque *cut* n'entre pas en collocation avec le substantif *weeds* en anglais.

Outre les propositions fantaisistes relevées pour la traduction de *mauvaises herbes* (et singulièrement sur la traduction littérale de l'adjectif *mauvaises*), le jury a pu rencontrer des erreurs d'orthographe ou des confusions aussi dommageables que **gardner* au lieu de *gardener* ou **seeds* au lieu de *weeds*. Nous rappelons donc ici encore que la traduction nécessite une attention de chaque instant.

Traduction proposée

A trusted lady had come to dust the place. A gardener had cleared the weeds in the yard and garden.

Segment 4 : Un hortensia rose, que j'avais toujours connu là, continuait de fleurir vaillamment, tel un témoin immortel.

La difficulté lexicale que le terme *hortensia* pouvait représenter n'était que peu pénalisante, puisque dans la plupart des cas, les erreurs se sont limitées à des faux-sens. Notons que le calque *hortensia* était recevable. Néanmoins, les champs lexicaux relatifs à la description du monde végétal font partie des difficultés classiques du thème (au même titre que les sons, dont il sera question plus loin). Le jury incite donc les candidats à apprendre avec rigueur les termes relevant de ces champs lexicaux à l'aide d'un manuel de vocabulaire de bon niveau.

La difficulté principale de ce segment était l'identification du type de proposition relative et la cohérence entre le choix du pronom relatif et la ponctuation retenue. Il s'agissait ici d'une relative appositive (aussi appelée relative non-restrictive), dont la fonction est d'apporter une information supplémentaire, et non de construire le référent *hortensia*. La ponctuation classique pour ce type de relative est de faire précéder le pronom relatif d'une virgule. Il convenait donc de conserver en anglais une proposition relative placée entre deux virgules, et d'utiliser le pronom relatif *which*. En effet, le pronom relatif *that* n'est pas compatible avec les relatives appositives. L'oubli de la virgule a donc été moins pénalisé que le choix du pronom *that*. Sans surprise, les copies qui contenaient à la fois la virgule et le pronom *that* ont été les plus pénalisées, puisque l'énoncé était alors agrammatical.

Le verbe *continuer* pouvait être traduit de plusieurs façons, soit par des verbes (*to keep on, to continue to, to continue + -ING*) soit par une transposition, en recatégorisant le verbe en adverbe – *still*, en l'occurrence.

L'adverbe *vaillamment* a pu poser problème, mais de nombreuses traductions ont été acceptées (*valiantly, bravely, boldly, steadfastly, undauntedly*) y compris des transpositions (*undeterred* ou *undaunted*, précédés d'une virgule).

La traduction de *tel* posait la difficulté très classique du choix entre AS et LIKE. Rappelons que AS doit être suivi d'une proposition, d'une préposition ou d'un adverbe. Puisque *tel* était suivi d'un syntagme nominal, il fallait choisir *like*. Les copies qui ont proposé un étoffement abusif de type *as if it were* n'ont été que légèrement pénalisées.

La nature indéfinie du « témoin » a conduit le jury à bonifier les copies qui ont proposé *some witness*. Le jury rappelle aux candidats que le terme *testimony* désigne le témoignage, et non le témoin. Le terme *observer*, en revanche, était tout à fait acceptable pour traduire *témoin* dans ce contexte.

Traduction proposée

A pink hydrangea, which had always been there as long as I could recall, kept on blossoming valiantly, like some timeless witness.

Segment 5 : Maman rangeait dans un petit sac toutes les clés de la maison qu'elle portait sur elle comme un reliquaire.

Traité dans la sous-épreuve ECT.

Segment 6 : Il y avait d'abord ce grincement particulier de l'ouverture du grand porche de l'entrée.

Ce segment décrit le bruit caractéristique produit inmanquablement à l'ouverture du porche. La bonne identification de cette valeur de l'imparfait pouvait inciter les candidats à envisager à nouveau l'usage du modal WOULD, qui est justifié ici en tête de paragraphe (en privilégiant le prétérit simple pour la traduction des occurrences suivantes de l'imparfait à valeur fréquentative). Nous renvoyons ici aux segments 1 et 2 pour la justification de cet emploi de WOULD. Traduire cet imparfait par *used to* constituait donc un contresens, puisqu'il ne s'agit pas ici d'exprimer le révolu. Rappelons que *used to* se traduit très bien par l'adverbe de temps *auparavant* car il marque la rupture avec le présent. Un conseil aux futurs candidats : *used to* et le *would* fréquentatif ne sont jamais obligatoires ; un simple prétérit permet d'éviter un contresens en cas d'incertitude sur la valeur d'un imparfait.

Il y avait d'abord a parfois été traduit par *at first*, ce qui donne le sentiment d'une première impression erronée appelée à être nuancée par la suite. Cette proposition ne convenait pas ici : *first* était la traduction adéquate, et pouvait être suivi directement du verbe : *First came this distinctive creak*.

La traduction du terme *grincement* constituait une autre difficulté du segment. Le terme *creak*, qui renvoie à un bruit plus sec que *squeak*, semblait le plus cohérent pour une porte massive en bois. On pouvait y adjoindre le suffixe *-ing* qui, sur un son, indique souvent la répétition. Les erreurs ont été sanctionnées par gravité : mieux valait faire exprimer l'idée d'un son qui n'était pas le bon (*rattle*, *clang*, *crack*) qu'un nom qui ne portait pas le sème du son, tel que *grinding*. Des hyperonymes trop vagues comme *sound* ou *noise* ont également été plus lourdement pénalisés que des faux-sens.

Le syntagme nominal complexe *l'ouverture du grand porche de l'entrée* a donné lieu à de nombreuses maladroites. Le terme *ouverture* implique l'idée de porte : le terme *door* devait donc apparaître dans la traduction, le terme *porch* pris isolément ne pouvant pas être combiné avec *opening*. Il était donc moins fautif de traduire *porche* par *door* : une approximation est préférable à un non-sens.

Recatégoriser le nom *ouverture* en verbe permettait à la fois de montrer une bonne connaissance de l'anglais, qui privilégie les groupes verbaux, et d'aboutir à une traduction plus élégante : *the particular creaking of the great entrance porch door as it opened*.

Nous engageons enfin les candidats à prêter attention à la portée des adjectifs, modifiée dans de nombreuses copies dans lesquelles *great* portait sur *door* et non sur *porch* : *the great door of the front porch*, ce qui constituait un faux-sens.

Traductions proposées

First, there would be this distinctive creak upon opening the door on the great front porch.

First came this distinctive creaking of the great entrance porch door as it opened.

Segment 7 : Sitôt franchi, tous les bruits familiers d'antan me revenaient. La symphonie de l'ancien monde.

En traduisant ce segment, la tentation était grande pour les candidats de montrer leur maîtrise de structures relevant d'un registre de langue soutenu pour exprimer la quasi-simultanéité : *hardly... when* ou *no sooner... than*, avec *hardly* ou *no sooner* en position initiale et une inversion sujet/auxiliaire, correspondait en effet très bien à la langue châtiée du texte à traduire. Cependant, ces expressions ne sont que peu compatibles avec la valeur itérative de l'énoncé que l'on pourrait gloser par : « à chaque fois que je franchissais le seuil, les bruits familiers d'antan me revenaient ». Mieux valait donc s'en tenir à *as soon as*.

Comme le porche se franchit d'un pas, le verbe *step* correspondait tout à fait à l'idée à exprimer. Des verbes comme *to go*, *to come* ou *to walk* étaient au mieux inexacts, selon la façon dont ils étaient employés. L'expression *to set foot* était une autre traduction recevable pour le verbe *franchir*. Le jury rappelle que *to enter* (faux-sens) n'est pas suivi de la préposition *in* (mais il peut être suivi de *into* pour former le verbe à particule *enter into* ou dans certaines expressions idiomatiques, toujours avec un sens figuré : *to enter into an agreement / into discussions / into the spirit of things*).

L'expression *les bruits familiers d'antan* a un côté légèrement suranné qui pouvait être rendu de façon adéquate par une expression équivalente telle que *the familiar sounds of the olden days*. Il faut noter que de trop nombreux candidats ont traduit de façon systématique *bruit* par *noise* alors que ce dernier terme a des connotations plus négatives en anglais. Ici c'était bien le terme *sound* que le jury attendait.

Dans de trop nombreuses copies, le pronom personnel *me* a été omis : les candidats doivent garder à l'esprit que les omissions sont les erreurs les plus lourdement pénalisées. Cette omission n'a été jugée justifiée par le jury que dans le cas d'une traduction du verbe *revenir* par le verbe *resurface* : *all the familiar sounds of bygone days would resurface*.

Le segment s'achevait sur deux difficultés : premièrement, une phrase nominale juxtaposée à la phrase précédente et deuxièmement, une expression quelque peu énigmatique, à savoir *l'ancien monde*. Les phrases nominales sont beaucoup plus marquées stylistiquement en anglais qu'en français. Si l'on fait ce choix, une stratégie pertinente est de modifier la ponctuation pour relier cette proposition nominale à la phrase précédente par un tiret cadratin (–) ou éventuellement un point-virgule : – *the symphony of a bygone world*. Un autre choix possible est de conserver une phrase séparée, en restituant alors le sujet et le verbe qui sont sous-entendus, comme dans la traduction proposée ci-dessous.

Pour ce qui est de la deuxième difficulté, *the old world* constituait une traduction dénuée de sens (outre le sens parasite qui opposerait *Old World* à *New World*), en raison de *THE* (qui est plus défini que l'article défini en français) comme de l'adjectif retenu (*ancien*, comme *old* pour traduire *ancien* étaient ici des contresens). *The symphony of a former world* était légèrement inexact mais restituait mieux le sens de l'original. Une compréhension fine du texte de départ devait conduire les candidats à comprendre que ce monde était ancien en ce qu'il a disparu, qu'il n'existe plus. Ainsi, l'on pouvait aboutir à des formules à la fois plus heureuses et plus fidèles au sens de l'énoncé du texte source, telles que *a vanished world* ou *a bygone world* (notons que si *bygone* était recevable pour traduire *d'antan* et *ancien*, il n'était pas envisageable de l'utiliser deux fois).

Traduction proposée

As soon as I stepped inside, all the familiar sounds of yesteryear came back to me. It was the symphony of a bygone world.

Segment 8 : Les cloches de l'église qui marquaient les heures et les quarts d'heure, le roucoulement des pigeons ramiers qui me réveillaient jadis le matin.

Ce segment mettait à nouveau en jeu la traduction des temps et des aspects. Le jury rappelle donc qu'un imparfait ne se traduit pas nécessairement par un prétérit en BE + -ING. Ici le procès désigné par *marquaient* n'est pas vu dans le détail de son actualisation. Comme pour les occurrences précédentes de même valeur, le prétérit simple (éventuellement *would* + verbe, s'il n'a pas été utilisé précédemment) devait être retenu : *which struck the hours and quarters*.

En revanche, l'emploi du modal *would* dans la deuxième partie du segment n'était pas envisageable, notamment en raison de la présence de l'adverbe *jadis* qui insiste clairement sur la rupture avec le présent. Le prétérit simple ou la tournure *used to* ont donc été préférés. Toutefois, pour cette dernière forme, l'ajout de tout élément lexical pour traduire *jadis* a été pénalisé et considéré comme un ajout inutile, *used to* comportant déjà dans son sémantisme l'idée d'un passé révolu.

L'utilisation du pronom relatif *THAT* précédé d'une virgule à la suite de *The church bells* a été sévèrement sanctionnée : la proposition relative est envisagée ici comme étant appositive. Par ailleurs,

dans de nombreuses traductions, le jury a constaté la suppression de la première proposition relative (*The church bells struck the hours and quarters*). Une telle réécriture ne se justifiait pas ici et engendrait des réagencements syntaxiques inutiles qui éloignaient la traduction du texte d'origine.

Sur le plan sémantique, les verbes *strike* et *chime* ont été acceptés pour traduire *marquaient*. En revanche, *ring* n'était acceptable que dans sa forme intransitive, suivie de la préposition *out*, formant ainsi le *phrasal verb to ring out*. Il conviendra de rappeler ici que le prétérit – irrégulier – de *strike* est *struck*, et non *stroke*.

Le déterminant *every*, avant *hour and quarter*, était le seul recevable, car c'est un opérateur de parcours qui permet de passer en revue tous les éléments d'une classe d'objets. *every* a ainsi été préféré à *each* qui prend en compte tous les éléments de la classe mais en les individualisant davantage. Par ailleurs, le jury déplore de nombreux accords fautifs à la suite de ces déterminants (*every* + nom au pluriel) : **every hours*.

La traduction du nom *roucoulement* a donné lieu à de nombreuses traductions erronées. Nous invitons ici les candidats à faire preuve de précision et de cohérence dans la traduction : de même que pour les sons choisis pour traduire *grincement* dans le segment 6, le jury a ici pénalisé moins lourdement toute traduction – même inexacte – par un nom ou verbe renvoyant à un son pouvant être émis par un animal (et a fortiori par un oiseau) qu'une traduction renvoyant à un son exclusivement associé à un être humain comme *murmuring*, *whispering* ou encore *muttering*. L'utilisation de *roosting* présent dans le texte de version relevait du contresens.

Concernant la traduction de *jadis*, si l'adverbe *once* associé au temps du prétérit simple était recevable : *which once woke me up in the morning*, le jury attire l'attention sur la place de l'adverbe *once* qui, placé après le verbe (*which woke me up once*), menait à un contresens puisqu'il signifiait alors « une seule fois ».

Traduction proposée

The church bells which struck the hours and quarters; the cooing of wood pigeons which used to wake me up in the morning.

Segment 9 : Le cliquetis de la serrure de la porte de ma chambre, que j'ai toujours dans l'oreille, comme ce bruit capitoné de celle de mes parents à cause des tentures.

Le segment 9 figure parmi les segments qui ont posé le plus de difficulté aux candidats.

Ce segment a donné lieu à de nombreuses réécritures inutiles : comme dans le segment précédent, il n'y a pas lieu ici de supprimer la relative. En effet, le choix effectué par l'auteur de topicaliser *le cliquetis de la serrure* est à respecter dans la traduction. De même, l'introduction d'une relative dans la deuxième partie de la phrase a pour effet d'éloigner la traduction de l'adjectif *capitoné* de la traduction du nom *bruit*, et d'alourdir inutilement la structure : *like the sound in the lock of my parents' bedroom which was muffled because of*.

Le syntagme nominal *La serrure de la porte de la chambre* décrit une relation bien établie entre les objets nommés (*bedroom* et *door* d'une part ; *door* et *lock* d'autre part). Ainsi, La construction N + N (*bedroom door lock*) est ainsi retenue car elle permet de reprendre une relation déjà bien construite, à la différence des constructions de type N +of + N qui pose la relation entre les noms. Ajoutons que le jury a accepté la traduction de la préposition *de* dans *de la serrure* et *de celle de mes parents* par OF ou par la préposition locative IN.

Ce segment présentait également plusieurs difficultés lexicales qui ont été sources d'erreurs, parfois lourdement sanctionnées.

Le sémantisme du mot *cliquetis*, tout d'abord, qui renvoie à un petit son métallique, a posé problème à de nombreux candidats. Notons ici que toute traduction par un terme renvoyant à un bruit sonore, même inexacte, s'est vue moins lourdement pénalisée que toute traduction évoquant un son sourd, tel que *thudding* ou *thumping*. Nous encourageons à nouveau les candidats à garder à l'esprit cette notion de

proximité sémantique et de gradation, qui doit les guider dans les choix lexicaux opérés afin d'éviter les pénalités les plus lourdes.

Vient ensuite la traduction de *bruit capitoné*, à l'origine de fautes sévèrement sanctionnées : de nombreuses traductions de *muffled* par des adjectifs en *-ed* ne portaient pas le sème du son. En effet, et à titre d'exemples, *padded*, *stuffed*, ou encore *upholstered*, ne désignent pas des sons, et relèvent donc du contresens.

Enfin, la traduction du nom *tentures* a également révélé un manque de maîtrise lexicale de la part des candidats. Les candidats disposant d'une certaine richesse lexicale ont pu éviter les écueils de traduction conduisant à des faux-sens tels que *wallpaper* ou *tapestries*, des contresens tels que *carpets* ou *blankets*, voire à des barbarismes comme **tentures*.

D'une manière générale, il est vivement conseillé aux candidats à un concours de ce niveau, de développer leur répertoire lexical, afin de disposer d'un éventail de termes suffisamment riches, variés et précis et éviter ainsi la traduction, de manière systématique, par un hyperonyme.

Traduction proposée

The jingling in my bedroom door lock, which is still ringing in my ears, like the muffled sound in that of my parents, because of the wall hangings.

Segment 10 : Des réminiscences fugitives restées ancrées au fond de moi.

Ce segment, très court, nécessitait néanmoins beaucoup de vigilance.

Tout d'abord, du point de vue de la syntaxe, il convenait d'observer qu'il s'agit ici d'une phrase nominale sans aucun verbe conjugué (les segments précédents comprenant des propositions relatives). Les mêmes réflexes de traduction que dans le segment 7 devaient donc être mobilisés. Le jury a retenu ici les solutions suivantes : soit l'usage du tiret cadratin (ou d'un point-virgule, en anglais plus formel) pour relier la proposition à la phrase précédente, soit l'introduction d'un sujet et d'un verbe (*these were*). Le jury a pu trouver des phrases nominales calquées sur le texte source qui ont été pénalisées. L'utilisation de *SOME* pour traduire le déterminant *des* ne convenait pas : *these* s'imposait car ces réminiscences figuraient dans le co-texte gauche ; le défini devait donc être privilégié par rapport à l'indéfini. En ce qui concerne le temps du verbe réintroduit, seul le prétérit était recevable. L'utilisation du présent a été sanctionnée lourdement.

La traduction de *restées ancrées* a posé problème parfois. Il convenait d'éviter le calque syntaxique **stayed anchored* et de privilégier l'étoffement avec une relative en *which* (non précédée d'une virgule) plutôt qu'en *THAT*, car il ne s'agissait pas ici d'une relative déterminative qui opposerait certaines réminiscences à d'autres.

Au niveau lexical, le jury salue l'utilisation des adjectifs *fleeting* et *elusive* qui convenaient parfaitement et ont été proposés par de nombreux candidats (*fugitive* pouvait éventuellement convenir également). Toutefois, nous souhaitons mettre en garde les candidats contre les erreurs d'orthographe qui peuvent conduire à des faux-sens voire, parfois, à des non-sens. Ainsi *flitting* a-t-il été lourdement pénalisé. Si *transient*, *passing* et *ephemeral* ont été tolérés, en revanche *fleeing*, *faint*, *sudden*, *fast* ou pire, *runaway* ne convenaient pas. Pour *réminiscences*, le jury a accepté *reminiscences*, a toléré *memories*, *recollections* et *remembrances*. Toutefois *reminders* et *remnants* ne convenaient pas et constituaient ici respectivement un contresens et un non-sens.

Le jury a trouvé de bonnes propositions de traduction mais déplore le recours à des étoffements non contraints ou à de réécritures qui alourdissent ou altèrent le texte de départ. Nous rappelons donc ici que la clarté et la précision doivent toujours primer sur la volonté de briller par son style, qui conduit souvent à des erreurs en cascade, et en l'espèce à un non-sens : *Sallying reminiscences being kept in my inmost recess*.

Le jury rappelle aux futurs candidats que la syntaxe ne doit pas faire l'objet de moins de considération et de réflexion que le lexique, afin d'éviter des calques approximatifs tels que **Glimpses of memories stayed anchored deep inside me*. Par ailleurs le jury recommande aux candidats de lire,

voire relire, attentivement le segment à traduire. Nous avons constaté de nombreuses omissions de restées, ce qui est regrettable et dommageable.

Traduction proposée

These were fleeting reminiscences which had remained deeply embedded in me.

Segment 11 : Nous allions de pièce en pièce. On ouvrait les armoires, les tiroirs des commodes.

Pour ce segment, situé en tête de paragraphe, il était possible de réutiliser le *would* fréquentatif permettant d'exprimer un comportement caractéristique du sujet grammatical, même si le prétérit convenait bien sûr également. *Used to* a en revanche été sanctionné lourdement, pour les mêmes raisons que dans les occurrences précédentes : l'imparfait n'insiste pas ici sur la rupture avec le présent. Plus grave, le jury a constaté de nombreuses erreurs commises sur les aspects : **we were opening*, **we would be opening*. Nous l'avons déjà rappelé, la traduction systématique de l'imparfait par un prétérit en BE + -ING est à proscrire et un candidat à l'agrégation doit être en mesure d'interroger les nuances relatives à l'expression du temps. Sur la deuxième phrase du segment, l'utilisation fréquente du passif (perçue par certains candidats comme la traduction obligée de *on*) était très maladroite et procédait d'une analyse trop superficielle du pronom *on*: celui-ci est ici référentiel et inclusif, ce qui devait conduire les candidats à utiliser le pronom personnel *we*. Ces erreurs ont été lourdement sanctionnées.

Sur le plan lexical, si le verbe *to go* était recevable, le jury a particulièrement apprécié l'utilisation du verbe *to wander*, et a au contraire regretté le recours à des verbes tels que *to head*, *to navigate* ou *to walk across*.

Certains candidats ont ajouté un deuxième verbe ou répété le verbe *opened* devant la traduction de *les tiroirs et les commodes*, procédant ici à un étoffement non contraint qui a été comptabilisé comme un ajout.

Enfin, sur le plan lexical, il convient d'être précis sur le vocabulaire relatif à la maison, et de respecter une forme de cohérence dans le choix des items lexicaux, qui doivent tous relever de la même variété d'anglais (britannique ou américain), ce qui s'appliquait notamment à ce segment et aux segments 13 et 14.

Traduction proposée

We would wander from one room to another. We opened the wardrobes and the drawers of the tallboys.

Segment 12 : Chaque meuble, tel un musicien d'orchestre, émettait un son singulier, sa tessiture personnelle. Ces bruits me donnaient un sentiment d'éternité.

Pour ce segment, il était préférable d'utiliser l'opérateur *each* plus individualisant que *every*. Bien sûr **each furniture* a été lourdement sanctionné, le nom *furniture* étant un indénombrable. Le jury a regretté le recours à certaines réécritures comme *all the pieces of furniture* et à des erreurs de détermination du type *all pieces of furniture*.

La traduction de *Tel un musicien d'orchestre* nécessitait de porter une attention particulière à la détermination. Le jury a été très heureux de trouver la traduction *like some orchestral musician*. L'emploi de *some* ici a été jugé particulièrement adapté car il s'agit d'un musicien anonyme parmi d'autres. *Some* apparaît ainsi comme plus indéterminé que *an* qui aurait impliqué une extraction d'un ensemble. À noter que la traduction de *tel* par *like* s'imposait : *as* et *such as* n'ont pas été acceptés. Il n'y a en effet pas de verbe sous-entendu, ce qui entraînerait par conséquent une erreur de syntaxe. De même, *akin to*, *similar to*, ou encore *comparable to* relevaient du contresens.

Dans les cas où l'apposition de *tel un musicien d'orchestre* a été omise, cette erreur a donné lieu à une forte pénalité : là encore, il convient de faire preuve de rigueur dans la lecture du texte de départ et la relecture du texte d'arrivée.

Nous rappelons ici que nous attendions la traduction du mot *son* par *sound* et non *noise* qui a une connotation plus négative. Il convenait également de veiller à la traduction de l'adjectif « singulier »

qui évoque un son distinctif ici : soit *distinctive* ou *peculiar*. *Familiar* ou *bizarre* ne convenaient pas du tout, pas plus que *strange*, *funny*, *odd* ou *weird*, qui constituaient des contresens. S'agissant de la traduction de *personnelle* dans le syntagme nominal *sa tessiture personnelle*, le jury a apprécié la traduction par le léger étoffement *its own unique timbre* qui montrait vraiment la singularité de cette tessiture de façon idiomatique.

Traduction proposée

Each piece of furniture, like some orchestral musician, produced a peculiar sound, its own unique timbre. These sounds gave me a feeling of eternity.

Segment 13 : Il y avait une profusion de linge, de la vaisselle, des services de verres, de l'argenterie.

Ce segment présente plusieurs défis de traduction : il articule une structure présentative à l'imparfait, une énumération de termes relevant du lexique domestique, ainsi qu'un équilibre syntaxique et stylistique à maintenir dans la langue cible. L'ensemble exige une approche attentive à la fois aux valeurs aspectuelles, aux choix lexicaux, et à la cohérence phrastique de l'énumération.

L'ouverture du segment repose sur un imparfait à valeur descriptive, marquant un état révolu sans valeur d'itération ici. En anglais, cette temporalité est rendue de façon satisfaisante par les tournures présentatives *there was* ou *there used to be*, qui permettent d'inscrire l'énumération dans un passé en rupture avec le présent. Le prétérit simple exprime l'idée d'un simple constat, tandis que le tour *used to* met l'accent sur le caractère désormais disparu de cette abondance d'objets domestiques, ce qui rejoint le sous-texte de regret ou de nostalgie perceptible dans le texte source. En revanche, le recours au modal *would* (*there would be*) prête à confusion : en l'absence de repère contextuel clair, cette tournure peut évoquer un futur dans le passé ou une habitude révolue, ce qui ne correspond pas ici à l'intention initiale, centrée sur la représentation d'un état matériel et non d'un comportement répété.

La traduction des éléments de l'énumération requiert une bonne maîtrise du lexique domestique, un domaine qui a souvent été piégeux pour les candidats. Le syntagme nominal *une profusion de linge* appelle une reformulation qui conserve la neutralité stylistique du texte source, tout en évitant des équivalents trop littéraux ou trop soutenus. Des propositions telles que *an abundance of linen* ou *a great amount of linen* permettent de respecter cette sobriété. À l'inverse, certaines formules, bien que lexicalement justes, comme *a profusion of linen*, introduisaient un registre trop soutenu, qui tranche avec le ton plus neutre du passage. L'emploi de *linen galore*, trop familier et connoté, apparaissait également comme étant très inadapté. Les tentatives de traduction par hyponymie (*clothes*, *sheets*, *napkins*, *tablecloths*) détournent le lecteur de l'idée générale d'abondance et d'accumulation pour focaliser l'attention sur des objets spécifiques. Elles risquent ainsi de trahir le niveau de généralité et la visée évocatrice du terme *linge*. Une même logique a été suivie pour les autres éléments de l'énumération.

Pour *vaisselle*, les noms *crockery*, *dinnerware* (en anglais américain, nous renvoyons ici à notre remarque sur l'importance de maintenir une cohérence dans la variété d'anglais utilisée), ou encore *tableware* étaient attendus, chacun appartenant à des registres légèrement différents mais acceptables dans ce contexte. « Services de verres » pouvait être rendu par *sets of glasses* ou *glass sets*, formulations qui reflètent à la fois l'idée de multiplicité et la nature spécifique des objets évoqués. Quant à « argenterie », la traduction *silverware* est la plus recevable. En revanche, *cutlery* seul, trop générique, gomme l'élément distinctif de la phrase et est donc à écarter ; **silverwares*, forme incorrecte puisque le nom est indénombrable, a été sévèrement pénalisée.

Sur le plan syntaxique, une tendance fréquente à répéter inutilement la structure présentative (*there was / there were*) avant chaque item a été relevée. Or, en anglais, une énumération fluide suppose de n'introduire le présentatif qu'une seule fois, puis d'enchaîner les compléments dans une suite harmonieuse. Cette économie syntaxique évite l'alourdissement de la phrase tout en assurant une bonne lisibilité. Il convient également de souligner l'importance du coordonnant final *and*, nécessaire pour clore une énumération complète en anglais. Son omission nuit à la cohérence syntaxique et à la conformité aux normes rédactionnelles de l'anglais écrit standard.

Enfin, un certain nombre d'erreurs récurrentes ont concerné la détermination des noms indénombrables à référence générique. L'emploi injustifié de l'article défini (*the crockery, the sets of glasses, the silverware*) introduisait une restriction du sens, en désignant non plus une catégorie d'objets mais un référent identifié, ce qui ne correspond pas au texte original et constituait une erreur majeure. Cette confusion dans la détermination altère le sens global de l'énumération, qui se veut évocatrice d'un univers domestique général, abondant, générique et non spécifique. Il était en revanche nécessaire d'introduire le déterminant *some* devant le nom indénombrable *crockery*, afin de lever l'ambiguïté de la portée de l'expression de quantité choisie (ci-dessous *a tremendous amount of*). En effet, celle-ci ne doit s'appliquer qu'à la traduction du substantif *linge*.

Traduction proposée

There was a tremendous amount of linen, some crockery, sets of glasses, and silverware.

Segment 14 : Maman nous disait « Prenez ce qui vous plaît », mais nous ne touchions à rien.

Les enjeux de traduction de ce segment sont à nouveau multiples : le traitement du discours rapporté direct, le choix du registre en fonction du contexte familial, la gestion de l'imparfait en anglais, ainsi que la cohérence dans la variété d'anglais employée. Une attention particulière devait également être portée à la ponctuation du discours direct, souvent source d'erreurs.

Le terme *Maman* appelle un choix réfléchi entre différentes possibilités lexicales, selon qu'on souhaite s'ancrer dans un registre neutre, affectif ou plus soutenu. *Mum, Mom, Mummy, Mommy*, sont toutes des formes acceptables à condition de cohérence interne avec la variété d'anglais choisie. Ainsi, un candidat qui optait pour *Mom* devait le cas échéant employer une orthographe américaine (pour *color, favorite*, etc. le cas échéant), tandis que *Mum* ou *Mummy* relèvent de l'anglais britannique. La simple conservation de *Maman* en français est inappropriée dans une traduction complète. L'usage d'une majuscule à *Mum* ou *Mom* est également requise lorsqu'il s'agit d'un emploi sans déterminant possessif, fonctionnant comme un nom propre.

La présence du discours direct, avec une injonction affectueuse – « Prenez ce qui vous plaît » – suppose un équilibre entre fidélité linguistique et tonalité contextuelle : *'(You can) take whatever you like'*, rend à la fois la simplicité du propos et la bienveillance maternelle sous-jacente. Certaines propositions, bien que grammaticalement correctes, s'écartent du registre attendu : *Help yourselves to whatever you want* introduit une tournure idiomatique, mais légèrement plus directive ; *whatever you fancy* ou *whatever gives you pleasure* basculent dans un registre trop familier, voire fantaisiste, qui ne correspond ni à la tonalité de la phrase du texte source, ni au contexte familial et sobre du passage. Les candidats devaient donc veiller à préserver un registre simple et affectueux, sans tomber dans l'exagération stylistique ni la fadeur lexicale.

Enfin, le respect des conventions typographiques de la langue cible est fondamental : l'utilisation des guillemets anglais simples ('...', en anglais britannique) ou doubles ("...", en anglais américain) s'imposait ici. Cela relève des normes élémentaires de ponctuation en traduction, dont le non-respect montre un manque de rigueur méthodologique.

Le verbe *dire* en français peut être rendu en anglais par *say* ou *tell*, mais la distinction n'est pas anodine ici. *Tell us* introduit explicitement une relation d'allocution directe entre la mère et ses enfants, avec l'idée de transmission d'une consigne ou d'un conseil. Il s'impose donc face à *say to us*, plus lourd et moins idiomatique.

En ce qui concerne le temps verbal, l'emploi du prétérit était possible et conseillé, le recours à *would* (*Mum would tell us*) restant possible s'il n'a pas été utilisé plus tôt dans le paragraphe (ou, a fortiori, dans le reste du texte) pour rendre la valeur itérative et descriptive de l'imparfait.

La seconde partie du segment – « mais nous ne touchions à rien » – exige une attention à la fois au temps verbal et à la forme de la négation. La tournure *we would not touch a thing* est sans doute l'une des plus fidèles au ton et au sens du texte d'origine : elle maintient la valeur descriptive du passé et la force expressive de la négation, tout en évitant l'emphase excessive. Les alternatives telles que *we would not touch anything* sont également recevables, bien que légèrement moins marquées

stylistiquement. Le *would* a ici une valeur qui relève à la fois de la volonté et de la caractéristique du sujet dans un contexte passé. Des propositions comme *we refused to touch anything* ou *we kept our hands off everything* introduisent quant à elles une prise de position ou une intentionnalité qui relèvent du faux-sens voire du contresens car elles ne sont pas présentes explicitement dans le texte de départ : la phrase française décrit une retenue pudique, presque instinctive, et non un refus explicite.

Enfin il convient de proscrire les redondances lexicales : si le verbe *take* a déjà été utilisé dans le discours rapporté, il ne pourra pas être utilisé pour traduire *touchions*. Une répétition non justifiée (*take / take*) alourdit inutilement la phrase et témoigne d'un manque de souplesse lexicale. Une reformulation s'impose alors (*touch, handle*) pour éviter l'effet d'écho.

Traduction proposée

Mum would tell us 'Take whatever you like', but we would not touch a thing.

Segment 15 : Chaque pièce, comme avant, conservait son odeur comme un ADN.

Ce segment, en apparence poétique, combine une structure descriptive avec une image scientifique inattendue. Il nécessite un traitement particulièrement fin en traduction, tant sur le plan syntaxique que lexical, car il met en jeu des effets de personnification, un rapport sensoriel au lieu, et une métaphore filée qui repose sur une comparaison subtile. Le défi principal consiste à rendre cette phrase dans un anglais idiomatique sans en perdre la densité évocatrice.

Le choix du déterminant pour traduire *chaque pièce* joue un rôle important dans l'effet de style de la phrase. Comme au segment 12, l'opérateur *each* est ici préféré à *every*, car il permet de conserver une valeur individualisante, chaque pièce étant perçue comme un espace singulier, porteur de sa propre identité olfactive. Des tournures comme *each and every room* accentuent cette individualisation, mais apparaissaient ici comme une emphase inutile, qui alourdit le rythme de la phrase sans enrichir le sens. Par ailleurs, une reformulation de type *all the rooms* engage une lecture collective de l'espace, en contradiction avec l'idée d'une mémoire individuelle propre à chaque pièce.

L'expression *comme avant* implique l'idée d'une continuité avec un passé révolu, sans référence temporelle précise. La tournure *as it did before* rend cette nuance avec justesse, en ancrant l'action dans une continuité implicite, sans explicitation superflue. Des alternatives comme *as before* peuvent fonctionner dans un style plus elliptique. La formulation *as it used to* constituait ici un contresens dans la mesure où l'insistance sur la rupture avec le présent s'inscrit en contradiction avec l'idée de continuité exprimée ici.

Le verbe *conserver*, dans ce contexte, décrit une persistance sensorielle, plus qu'un acte actif. La tournure *retained its scent* s'impose donc comme la plus adaptée, en anglais, pour désigner le fait que la pièce garde une signature olfactive identifiable. Le verbe *to retain* est ici préférable à *to keep* ou *to preserve*, qui sont soit trop neutres, soit connotés de manière trop technique ou formelle.

Sur le plan grammatical, l'utilisation du modal *would*, même si elle n'était pas complètement impossible, a été légèrement pénalisée. En effet, en tant qu'il exprime la caractéristique d'un sujet dans le contexte passé, le modal *would* associé à un sujet inanimé introduit ici un effet d'animisme légèrement inapproprié.

Quant au nom *odeur*, il appelait un choix attentif. *Scent* et *fragrance* ont une connotation positive et délicate, souvent associée à des souvenirs ou à une atmosphère. À l'inverse, *smell* et *odour* peuvent introduire des connotations négatives ou indésirables. Le mot *perfume*, bien qu'en apparence équivalent, évoque plutôt un produit cosmétique que l'identité olfactive d'un lieu. Le choix de *scent* s'accorde donc ici à la fois au registre, au ton et à l'intention poétique du texte.

La conclusion du segment repose sur une métaphore scientifique inattendue, dans laquelle chaque pièce est dotée d'un code olfactif unique, assimilé à un ADN. Cette image originale demande un traitement à la fois rigoureux et sensible. La tournure *as if it were DNA* permet de respecter la structure hypothétique attendue, tout en conservant le caractère figuré de la comparaison. L'alternative

as if it was DNA est parfois employée en anglais contemporain, mais *were* reste stylistiquement plus soutenu dans un contexte hypothétique, notamment à l'écrit, et était donc attendu ici.

L'ajout d'un déterminant (a DNA / its DNA) devait être manié avec précaution. L'article indéfini a DNA est grammaticalement contesté car DNA est en principe un nom indénombrable en anglais. Toutefois, il peut être dénombrable (notamment lorsqu'il est associé à un possessif) et dans ce contexte métaphorique, cette licence poétique a été tolérée par le jury. Ainsi, le recours au possessif rend bien l'idée d'une empreinte propre à chaque pièce, à condition de maintenir la cohérence avec le sujet inanimé (its DNA), sans personnification abusive. Les reformulations plus éloignées telles que **as if it would be DNA* devaient être évitées, car elles brouillaient la construction conditionnelle et introduisaient un temps verbal inapproprié dans une structure hypothétique irréaliste. De même, *just like DNA* simplifie excessivement la comparaison et peut semer la confusion sur la nature de l'analogie (DNA pouvant alors être compris comme étant le sujet implicite du verbe *retain* élidé).

Traduction proposée

Each room, as it did before, retained its scent, as if it were DNA.

Conclusion

Pour conclure, le jury souhaite rappeler aux candidats que, si les exigences de l'exercice sont élevées, il est loin d'être impossible de proposer des traductions de bonne facture, en fournissant un travail régulier et rigoureux portant tant sur le lexique et la grammaire que sur la traductologie (les candidats doivent pouvoir maîtriser les procédés de traduction et faire des choix de façon réfléchie et raisonnée, non par instinct ou sens de la langue). En effet, nous avons eu le plaisir de lire de bonnes, voire très bonnes copies, dont les meilleures s'approchaient beaucoup de la proposition faite ci-dessous.

Le jury engage donc les futurs candidats à travailler avec confiance et méthode, afin d'aborder dans les meilleures conditions cette épreuve dans le temps contraint qui leur est imparti.

Reprise globale de la traduction proposée

To us, going back to Richelieu was a pilgrimage to a childhood paradise. On Saturday mornings, we would spend several hours in the house. A trusted lady had come to dust the place. A gardener had cleared the weeds in the yard and garden. A pink hydrangea, which had always been there as long as I could recall, kept on blossoming valiantly, like some timeless witness. Mum kept all the house keys in a small bag which she held close like a reliquary.

First, there would be this distinctive creak upon opening the door on the great front porch. As soon as I stepped inside, all the familiar sounds of yesteryear came back to me. It was the symphony of a bygone world. The church bells which struck the hours and quarters; the cooing of wood pigeons which used to wake me up in the morning. The jingling in my bedroom door lock, which is still ringing in my ears, like the muffled sound in that of my parents, because of the wall hangings. These were fleeting reminiscences which had remained deeply embedded in me.

We would wander from one room to another. We opened the wardrobes and the drawers of the tallboys. Each piece of furniture, like some orchestral musician, produced a peculiar sound, its own unique timbre. These sounds gave me a feeling of eternity. There was a tremendous amount of linen, some crockery, sets of glasses, and silverware. Mum would tell us 'Take whatever you like', but we would not touch a thing. Each room, as it did before, retained its scent, as if it were DNA.

Bibliographie indicative

BALLARD Michel, *Le Commentaire de traduction anglaise*, Armand Colin, 2005

CHUQUET Hélène, Paillard Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 2017.

GOATER Thierry, LEMONNIER-TEXIER Delphine, CHAUVIN Catherine, ORIEZ Sandrine, *L'épreuve de traduction en anglais*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

GRELLET Françoise, *Initiation au thème anglais*, Hachette Supérieur, 2015

GRELLET Françoise, *In So Many Words, 200 exercices pour mieux maîtriser le vocabulaire*, Hachette Education, 2013.

JOSELIN-LERAY Amélie, ROBERTS Roda, BOUSCAREN Christian, *Le Mot et l'idée Anglais 2*, Ophrys, 2021.

LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGE Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Presses Universitaires du Mirail, 2002

LARREYA Paul, RIVIERE Claude, *Grammaire explicative de l'anglais*, Pearson Longman, 2010.

QUIVY Mireille, *Entraînement à la traduction et à la traductologie*, Ellipses, 2010.

SWAN Michael, *Practical English Usage*, Oxford University Press, 2005.

VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 2004.

Rapport présenté par Benoît Gesnouin

Avec la commission thème (Carla Afonso, Patrick Haem, Isobel Ram et Catherine Wimmer) et la contribution du jury.

3.2.2. Version

Texte à traduire

It was a December of crows. People had never seen the likes of them, gathering in black batches on the outskirts of town then coming in, walking the streets, cocking their heads and perching, impudently, on whatever lookout post that took their fancy, scavenging for what was dead, or diving in mischief for anything that looked edible along the roads before roosting at night in huge old trees around the convent.

The convent was a powerful-looking place on the hill at the far side of the river with black, wide-open gates and a host of tall, shining windows, facing the town. Year round, the front garden was kept in order with shaved lawns, ornamental shrubs growing neatly in rows, the tall hedges cut square. Sometimes, small outdoor fires were made up there whose strange, greenish smoke carried down over the river and across town or away in the direction of Waterford, depending on how the wind was blowing. The weather had turned dry and colder, and people remarked on what a picture the convent made, how like a Christmas card it almost was with the yews and the evergreens dusted in frost and how the birds, for some reason, had not touched a single berry on the holly bushes there; the old gardener himself had said so.

The Good Shepherd nuns, in charge of the convent, ran a training school there for girls, providing them with basic education. They also ran a laundry business.

Claire Keegan, *Small Things Like These*, Faber & Faber, 2021, pp. 37-38

Présentation du sujet

Le texte proposé aux candidats était extrait de *Small Things Like These*, court roman de l'Irlandaise Claire Keegan. Cette œuvre publiée en 2019 traite du phénomène des « couvents de la Madeleine » (*Magdelene Laundries*), qui accueillirent du XVIII^e siècle aux années 1990 les jeunes femmes considérées comme indésirables par la société. Ces femmes, à commencer par les « filles-mères », y étaient soumises à des travaux forcés dans des blanchisseries, vivaient dans des conditions dégradées et subissaient souvent violences et humiliations. Le roman de Keegan, situé dans l'Irlande des années 80 – c'est-à-dire quelque temps avant que le scandale finisse par éclater –, raconte l'histoire de Bill Furlong, un marchand de charbon qui compte l'un de ces couvents parmi ses clients. À l'approche de Noël, il découvre ce qui s'y passe ; cela l'amène à réévaluer la notion même de charité, mise à mal par le conformisme social et les intérêts individuels.

Dans le passage en question, le lecteur découvre le couvent pour la première fois. L'entrée en matière est pour le moins lugubre, le premier paragraphe faisant état de la présence anormale d'un grand nombre de corbeaux, oiseaux de mauvais augure s'il en est. Vient ensuite la description du couvent lui-même. Il s'agit d'un édifice imposant à l'atmosphère inquiétante, pour ne pas dire surnaturelle, avec la

fumée verdâtre qui s'en échappe parfois et ses houx restés mystérieusement intacts malgré la présence évidente d'oiseaux. Mais c'est avant tout une rationalité froide qui semble dominer, à l'image de la symétrie du bâtiment et de son jardin. Les badauds (et lecteurs) non avertis pourraient également y déceler une forme de pittoresque, à condition de ne pas trop s'y attarder. Le tout dernier paragraphe est composé de deux phrases extrêmement factuelles, mais non moins lourdes de sens, dans lesquelles sont présentées les activités des sœurs.

La dimension très descriptive de ce texte se traduit souvent par une forme d'iconicité syntaxique : les allers et venues des corbeaux ou encore le chemin parcouru par la fumée donnaient lieu à de longues phrases complexes. Il fallait donc veiller à conserver cet effet et à ne procéder à des réagencements que lorsque cela était contraint par la langue cible. D'autre part, seul l'imparfait, temps de la description par excellence, pouvait ici convenir.

Considérations générales

Avant d'entrer dans le détail de la traduction, le jury souhaite évoquer brièvement les défauts les plus souvent constatés dans les copies.

Si beaucoup de candidats ont su résister à la tentation de scinder inutilement les phrases complexes, écueil régulièrement soulevé dans les rapports précédents, ce défaut est toutefois apparu dans un nombre non négligeable de copies et a été systématiquement sanctionné. Dans certains cas, les réagencements opérés relevaient purement et simplement de la réécriture libre, qui ne correspondait ni au sens du texte source ni à l'esprit de l'épreuve. Cela s'est avéré particulièrement pénalisant pour les candidats concernés.

Plus inquiétant, certains passages – voire des copies entières – ont révélé un accès au sens très limité. Le texte de Keegan, certes exigeant, n'avait rien de surréaliste et était à la portée de tout candidat habitué à la lecture d'œuvres littéraires en langue anglaise. Le jury souhaite donc rappeler qu'il est du devoir de tout professeur d'anglais de lire régulièrement des auteurs classiques et contemporains du monde anglophone, en version originale, afin de maintenir le niveau de langue et de culture qu'exige sa profession.

Enfin, cette année encore, le français de certains candidats était parfois d'une qualité très en deçà des exigences d'un concours de ce niveau. Des problèmes d'accord (en genre et en nombre), d'orthographe élémentaire, de syntaxe, ou encore la présence de barbarismes graves ont émaillé un nombre significatif de copies. Plus généralement, y compris pour des copies qui ne présentaient pas de tels défauts, l'accumulation de maladresses de style et de tournures non idiomatiques a souvent donné lieu à des traductions inélégantes et peu fluides. De nombreux calques lexicaux et syntaxiques, pour la plupart bien connus de l'angliciste rompu à l'exercice de la version, n'ont pas été évités. Ici encore, la lecture régulière des grands auteurs (francophones) ainsi que l'habitude d'une approche comparative des langues telle qu'elle est exigée en ECT ne pourraient qu'être profitables aux futurs agrégatifs.

SEGMENT 1 : *It was a December of crows.*

Ce court segment se distinguait par son caractère particulièrement elliptique. Trop peu de candidats s'y sont arrêtés et le choix d'une traduction littérale l'a généralement emporté, ce qui a donné lieu à des calques gênants.

En ce qui concerne le syntagme nominal *a December*, il suffisait d'ajouter « un mois » (« C'était un mois de décembre ») pour aboutir à un énoncé recevable. Le syntagme prépositionnel *of crows* s'avérait plus délicat. Si « de corbeaux » était fort maladroit, « à corbeau » constituait un contresens : il ne s'agissait pas d'une saison propice aux corbeaux mais d'une situation dont le caractère exceptionnel était souligné dans le segment suivant (*People had never seen the likes of them*). Un deuxième étoffement était donc incontournable, ce que les candidats les plus avisés n'ont pas manqué de faire. Parmi les propositions retenues, « sous le signe des corbeaux » était *a priori* la plus élégante. En revanche, le jury met en garde les candidats contre toute fantaisie lexicale (ex : « *corbeauesque »), lourdement sanctionnée.

Si la traduction de *crow* a par ailleurs rarement posé difficulté, le jury s'est étonné de voir que certains candidats avaient eu recours à des hyperonymes (« oiseaux », « volatiles »), voire à une tout autre classe d'animaux : la confusion *crows/cows* pouvait s'expliquer par une première lecture trop hâtive, mais la suite du passage ne laissait aucun doute quant à leur nature réelle. Une telle traduction revenait donc à un non-sens généralisé inadmissible. « Corbeaux » était la traduction la plus évidente,

notamment en raison des connotations négatives associées à cette espèce. Quelques rares candidats ont préféré parler de « corneilles », terme plus précis mais aussi recevable en contexte dans la mesure où il s'agit d'une espèce grégaire souvent présente dans des milieux urbains.

Enfin, rappelons que seul l'imparfait permettait de traduire convenablement le verbe. Le passé simple ou le passé composé mettaient l'accent sur le caractère révolu de la scène, alors qu'il s'agissait ici de planter un décor.

Traduction proposée :

C'était un mois de décembre sous le signe des corbeaux.

SEGMENT 2 : *People had never seen the likes of them, gathering in black batches on the outskirts of town then coming in,*

Il s'agit du début d'une très longue phrase. Il fallait donc veiller à la cohérence syntaxique de l'ensemble (cf. segments 3 et 4), sans pour autant découper inutilement la phrase.

La difficulté principale résidait en effet dans la traduction de la première d'une longue série de subordonnées participiales. Le calque syntaxique avec des participes présents (« formant... entrant... ») était très lourd. Le recours à une relative (« qui formaient... ») était plus avisé mais restait maladroît. Un léger réagencement, avec deux points suivis d'une nouvelle proposition, semblait tout indiqué.

People pouvait au choix se traduire par un calque (« Les gens ») ou par une légère modulation (« On »). La traduction du syntagme nominal *the likes of them*, expression pourtant courante, a donné lieu à un nombre important de contresens (« avec leurs compères », « de cette espèce », etc.). D'autre part, le texte anglais laisse planer un doute : la singularité des corbeaux tient-elle de leur nombre ou de leur comportement, tel qu'il est décrit ensuite ? Il convenait de maintenir cette ambiguïté en ne basculant pas franchement vers le qualitatif (« ce type d'oiseau », « de tels spécimens ») ou vers le quantitatif (« autant d'oiseaux »). Le jury a accepté une gamme variée d'expressions : « On n'avait jamais rien vu de de tel », « Les gens n'avaient jamais vu pareils oiseaux », « On n'en avait jamais vu de semblables », etc. Il est vivement conseillé de revoir les règles de l'accord du participe passé, souvent mal maîtrisées (pas d'accord avec « en » avant le verbe).

Le verbe *gathering* pouvait se traduire par « venaient » ou « se regroupaient/rassemblaient ». L'étoffement avec « venir » était bienvenu : « ils venaient former... ». L'image évoquée par le syntagme prépositionnel *in black batches* a posé davantage de difficultés. « En cortèges noirs » ou encore « en cohortes noires » pouvaient fonctionner, avec des connotations adaptées au passage. Les traductions par « en masses/paquets/taches noir(e)s » étaient légèrement moins élégantes. Rappelons par ailleurs que « tâche » avec un accent circonflexe entraîne un changement sémantique et donc, en contexte, un non-sens. Enfin, des traductions par « nuées » ou « volées noires » relevaient du contresens (dans la mesure où les oiseaux se regroupaient au sol), tout comme « meutes » ou « troupeaux », qui ne sont associés qu'à des mammifères.

Le complément de lieu *on the outskirts* a souvent été traduit avec succès par « aux abords de la ville » ou encore « en périphérie de la ville ». « À la périphérie » n'était pas la préposition adéquate. Certains candidats se sont plus ou moins éloignés du sens original (« à la sortie de la ville », « dans les environs de la ville », « en dehors / à l'extérieur de la ville », etc.). Les termes de « lisière » et d'« orée » n'étaient pas adaptés puisqu'associés à des bois. Parler de « faubourgs » ou de « banlieues » constituait un contresens. « *Banlieux » était un barbarisme, trop souvent relevé par les correcteurs.

Une traduction littérale pour *then* était acceptable (« puis... »), même si un léger étoffement était aussi bienvenu : « avant d'y entrer / d'y pénétrer ». Le jury a constaté plusieurs contresens sur la particule *in*, comprise comme *back* (« y revenaient/rentraient »), et le verbe a souvent été omis, ce qui en outre changeait complètement le sens (« ils se regroupaient ... aux abords de la ville puis à l'intérieur »). Le jury s'est étonné de voir que peu de candidats avaient pensé à employer le pronom adverbial « y », ce qui a alourdi considérablement les traductions, quand il n'y avait pas simplement omission de la particule.

Traduction proposée :

On n'en avait jamais vu de semblables : ils venaient former des cortèges noirs aux abords de la ville avant d'y pénétrer,

SEGMENT 3 : *walking the streets, cocking their heads and perching, impudently, on whatever lookout post that took their fancy,*

De nombreuses copies n'ont pas fait preuve de cohérence par rapport à la solution retenue dans le segment précédent, ce qui a donné lieu à des ruptures tant stylistiques que syntaxiques. Certains candidats ont opté pour des infinitifs, qui nécessitaient au minimum un étoffement problématique (« se mettaient à arpenter les rues et à dresser la tête... »). En l'absence d'étoffement, ce choix de l'infinitif s'est traduit par une série de barbarismes syntaxiques, lourdement pénalisés.

« Arpenter » permettait de traduire convenablement le verbe dans *walking the streets*. « Marcher dans » était peu élégant, tandis que « déambuler » et « se balader » ajoutaient l'idée de flânerie, absente du texte source.

Cocking their heads a donné lieu à de nombreux calques syntaxiques, que ce soit par le maintien du pronom (« dressaient leur tête ») ou, plus gênant encore, du pluriel (« leurs têtes »). Seule la proposition « dressaient la tête » était *a priori* recevable (« lever » étant légèrement inexact). Tout autre mouvement relevait du faux-sens, voire du contresens (« hochaient », « agitaient », etc.).

Si *perching* ne posait pas de difficulté majeure, *impudently* a donné lieu à quantité d'erreurs. Le calque « impudemment » était possible, à condition de l'orthographier correctement : les candidats ayant écrit « *impudément » ont été lourdement sanctionnés car cela changeait la prononciation et constituait donc un barbarisme. D'autres adverbes ou locutions adverbiales étaient envisageables : « avec impudence / effronterie / insolence » ; « effrontément / insolemment ». En revanche « imprudemment » et « avec imprudence » étaient des contresens ; le jury met en garde les candidats contre la tentation d'inférer le sens d'un mot par la paronymie, stratégie généralement vouée à l'échec.

Le complément de lieu *on whatever lookout post* a également été source d'erreurs. « N'importe quel » était forcément maladroit. Il fallait donc lui préférer « le premier ». Le nom composé *lookout post* a souvent été sous-traduit (« perchoir », « poteau »). Il fallait également éviter de parler de « poste de garde » ou « de guet » car les corbeaux ne montaient pas la garde mais cherchaient à manger. Ils n'admiraient pas non plus le paysage, ce qui excluait l'utilisation de « point de vue ».

La relative *that took their fancy* a été mal comprise par de nombreux candidats. Cette expression courante ne renvoie pas à l'imagination, et encore moins au luxe, mais à une envie : « qui leur faisait envie » suffisait donc à la traduire. Les champs lexicaux du goût ou encore de l'attrance s'éloignaient de l'idée exprimée en anglais.

Traduction proposée :

arpentaient les rues, dressaient la tête et se perchaient, avec impudence, sur le premier poste d'observation qui leur faisait envie,

SEGMENT 4 : *scavenging for what was dead, or diving in mischief for anything that looked edible along the roads before roosting at night in huge old trees around the convent.*

Ce segment faisait partie des plus complexes car il demandait des candidats de solides compétences linguistiques et traductologiques pour être recevable dans la langue cible.

Il s'agit d'un segment qui arrive à la fin d'une longue phrase, et surtout d'une série de participes présents que nous avons choisi d'insérer dans des propositions indépendantes dont le sujet est « ils » ou « elles » (selon la traduction choisie pour *crows*), non repris dans ce segment.

Se posera donc d'abord la question de la cohérence syntaxique (avec *scavenging* et *diving*), tout comme la nécessité de rester fidèle au texte de Claire Keegan, en s'efforçant de garder les mêmes formes.

Nous ne reviendrons pas sur le choix opéré pour la traduction du participe présent (un imparfait pour presque toutes les occurrences), mais il est évident que si un choix avait été fait pour traduire les participes présents précédents il fallait le conserver pour ceux compris dans ce segment, à l'exception

de *roosting* qui nécessitait le recours à un infinitif, car précédé de *before*. Les candidats n'ayant pas fait des choix cohérents ont été lourdement sanctionnés.

Cependant, d'autres difficultés, d'ordre lexical, se sont posées. En premier lieu, il fallait faire preuve de discernement pour traduire *scavenge for*, puis *what was dead*, son complément d'objet. Si le sémantisme du verbe *scavenge* évoquait évidemment les corbeaux, qui font partie des charognards (*scavengers*), ce verbe se traduit souvent par « chercher », « fouiller » ou « faire les poubelles ». Il ne fallait pas chercher à tout prix à prendre en compte cet élément dans la traduction, d'autant plus que « charognes » était finalement la traduction la plus appropriée pour *what was dead*. Opter pour un calque syntaxique menait à une traduction très maladroite. De même, il fallait éviter de choisir des termes tels que « cadavres » ou « dépouilles » qui menaient à des faux-sens. Il fallait ensuite choisir le verbe le plus adapté dans la langue cible parmi les différentes possibilités offertes aux candidats : « chercher » était le meilleur choix car c'est un verbe transitif direct. Les autres possibilités menaient forcément à des réécritures inutiles ou à des incohérences.

La traduction de *dive* n'a pas posé de problèmes majeurs pour une majorité de candidats (« plonger » ou « fondre »), ce verbe étant usuel ; néanmoins, son association à la préposition *for* et l'insertion de *in mischief* entre les deux ont pu en désarçonner certains. Il fallait à tout prix éviter un calque consistant à traduire *for* par « pour », ce qui conduisait à ajouter des éléments, voire à réécrire une partie du texte, pour que l'ensemble reste cohérent. La préposition « sur » était la solution la plus appropriée. Pour *mischief*, il fallait maintenir une certaine ambiguïté et ne pas surinterpréter le terme, ce qui a parfois conduit à de légères inexactitudes peu sanctionnées (« espièglerie »), mais aussi à de graves faux-sens (« méchanceté ») ou contresens (« cruauté »). Bien entendu, la préposition *in* devait être traduite par « avec » et non par « en », qui rendait l'énoncé irrecevable en français.

Certains candidats ont rencontré des difficultés pour traduire *anything that looked edible*, car ils ont opté pour des formulations très maladroites ou irrecevables afin de rendre la détermination (par exemple, « n'importe quoi qui » plutôt que « tout ce qui »). *Edible* a été généralement bien traduit, mais un nombre conséquent de candidats ont préféré « mangeable » à « comestible », ce qui correspondait à un faux-sens.

Outre la préposition *in*, déjà évoquée, d'autres prépositions ont également posé des difficultés notables. Ainsi, *along* a parfois été traduit de manière maladroite par des formulations telles que « au long des » ou « sur le bord des », au lieu de « le long des ». La préposition *at*, dans l'expression *at night*, a donné lieu à plusieurs faux-sens, avec des propositions telles que « à la tombée de la nuit » ou « pour la nuit » alors que la simple expression « la nuit » suffisait. Enfin, *around*, dans *around the convent*, a souvent été l'objet de calques malvenus (« autour de ») ou de transpositions inexacts (« qui encerclaient »), là où des expressions comme « dans les environs de » ou « à proximité de » auraient restitué plus justement le sens initial de la préposition.

Beaucoup de candidats ne connaissaient pas le verbe *to roost* (« se nicher », ici). Le jury a bien entendu hiérarchisé les erreurs selon leur gravité, pénalisant surtout lourdement ou très lourdement les contresens (comme « croasser ») ou les non-sens (tels que « griller », à cause de sa ressemblance avec *roast*, ou tout ce qui était en lien avec « coq », choix dû à *rooster* en anglais) qui montraient la mauvaise compréhension du texte source ou une analyse incohérente.

Enfin, nous attirons l'attention des candidats sur un incontournable de la traduction : l'ordre et la position des adjectifs. Si « gigantesques » avait été choisi pour traduire *huge*, il s'agissait de ne pas calquer la syntaxe anglaise (erreur grave). L'adjectif « immenses », également retenu par le jury, permettait, lui, le calque syntaxique. Il ne fallait en revanche surtout pas coordonner les deux adjectifs par la conjonction « et » (choix très maladroit).

Traduction proposée :

cherchaient des charognes ou fondaient avec malice sur tout ce qui semblait comestible le long des routes avant d'aller se nicher la nuit dans d'immenses vieux arbres à proximité du couvent.

SEGMENT 5 : *The convent was a powerful-looking place on the hill at the far side of the river*

Avec ce segment, nous assistons à un déplacement de la focale, allant des corbeaux vers le couvent, introduit à la fin de la phrase précédente, qui va d'abord être décrit comme vu de loin, inscrit dans un paysage.

Le passage ne présentait pas de difficultés majeures et a été en général bien traduit, mais nous attirerons tout de même l'attention des candidats sur quelques points précis, qui ont pu révéler des problèmes de compréhension ou une méconnaissance de certaines spécificités de la langue anglaise.

Il n'y avait qu'un seul verbe (*be* au prétérit) à traduire, ce qui ne posait aucun problème, même pour le choix de la conjugaison : l'imparfait était là encore le seul temps possible.

Si « couvent » avait été choisi dans la phrase précédente pour traduire *convent* (c'était la seule solution), il fallait le conserver.

Le jury a préféré « le » plutôt que « ce » pour traduire *the* (dans *the convent*) pour éviter un fléchage inutilement lourd.

Pour traduire *a place*, il fallait rester volontairement vague, avec « un lieu » (préférable à « un endroit » ou « un site »), et ne pas penser que ce terme ne désignait que le bâtiment, point de vue trop restrictif.

Le premier problème significatif se posait surtout avec l'adjectif composé *powerful-looking*. Tout d'abord, il fallait adapter *looking* en utilisant une transposition, par exemple en passant, par une proposition relative (« qui exhalait » ; « qui donnait une impression de ») ou un complément (« d'où émanait une impression de » ; « à l'allure ») qui conservait le sens du verbe *look* (quand il est associé à un adjectif). Il fallait prendre le temps d'analyser la portée de *powerful* pour aboutir à un choix cohérent et recevable : le lieu lui-même n'était pas « puissant » ou « massif » et n'avait pas « l'air d'avoir du pouvoir », mais il « exhalait la puissance » ou « avait une allure imposante ».

La traduction de *on the hill* requérait un étoffement (« juché sur la colline » ; « en haut de la colline »), plutôt qu'un simple calque syntaxique. Il fallait aussi veiller à bien orthographier « colline » (pas « *coline ») et éviter les faux-sens (« montagne », par exemple).

Enfin, le traitement de la fin du segment a montré qu'un nombre non négligeable de candidats ne comprenaient pas (ou mal) la locution *at the far side of*. Ainsi, elle a souvent été traduite par « à l'autre bout de » (contresens) ou « à l'extrémité de » (non-sens) alors qu'elle faisait référence à la rive opposée. La langue anglaise ne faisant pas de distinction entre « fleuve » et « rivière », les deux traductions ont été acceptées, le co-texte ne permettant pas non plus d'identifier l'un ou l'autre, même dans l'éventualité où les candidats avaient compris que l'action se déroulait dans le sud-est de l'Irlande (grâce à la référence à la ville de Waterford). Le recours à l'hyperonyme « cours d'eau » était en revanche malvenu ici, même s'il résultait certainement d'une volonté de ne pas choisir entre « fleuve » ou « rivière ».

Traduction proposée :

Le couvent était un lieu qui exhalait la puissance, juché sur la colline de l'autre côté de la rivière,

SEGMENT 6 : *with black, wide-open gates and a host of tall, shining windows, facing the town.*

Tout comme le précédent, ce segment relativement court était assez facile à traiter et une majorité de candidats ont réussi à le traduire de façon satisfaisante. Il apporte des précisions sur le lieu, complétant ce qui a été introduit précédemment et permettant de comprendre progressivement l'image et le statut particulier qu'il occupe dans la communauté.

Un nombre important de candidats ont tout de même rencontré quelques obstacles que nous allons préciser et lever ci-dessous.

À nouveau, le traitement des adjectifs devait éveiller la vigilance des candidats, à deux reprises. Premièrement, pour *black, wide-open gates*, il fallait évidemment postposer « grand ouvert » (seule traduction possible pour *wide-open*). Puis, pour *tall, shining windows*, c'est l'adjectif choisi pour traduire *shining* qui devait être postposé. Aucun autre choix n'était recevable.

Au niveau lexical et sémantique, bien qu'au pluriel en anglais, *gates* faisait référence à « un portail », pas à plusieurs. Le jury a légèrement pénalisé « grilles » ; en revanche, « barrières » ne convenait pas (faux-sens).

La traduction de *a host of [...] windows* a donné lieu à des propositions souvent maladroites, voire fantaisistes et totalement irrecevables. Il fallait comprendre qu'il s'agissait de plusieurs fenêtres (et pas

de « vitraux » ou de « baies vitrées »), alignées sur la façade visible du bâtiment. Ainsi, « une série de » était la solution la plus appropriée. Le jury a peu sanctionné l'emploi de « une succession de » ou « une suite de » (légers faux-sens), mais a pénalisé beaucoup plus lourdement « une galerie de » ou « une foison de » (contresens). Beaucoup ont parlé d'un « hall (d'accueil) » (grave contresens), tandis qu'un petit nombre de candidats ont cru que le terme faisait référence à un « hôte », ce qui était un non-sens, lourdement pénalisé.

L'adjectif *shining* demandait une attention particulière pour que la traduction soit la plus adaptée aux fenêtres décrites. Elles n'étaient pas « brillantes » (léger faux-sens), « étincelantes » (faux-sens) ou « éclatantes » (non-sens), comme certains candidats l'ont compris, mais bien « luisantes », car reflétant la lumière extérieure.

Enfin, le dernier point ayant causé quelques difficultés aux candidats était la traduction de *facing* (dans *facing the town*). Il fallait faire attention à plusieurs aspects. Tout d'abord, il fallait rester fidèle au sens du verbe *face* et opter pour la traduction la plus proche en français (« faire face à »). « Donner sur » ou « ouvrir sur » correspondaient à des faux-sens et « surplomber » donnait lieu à un non-sens. Il fallait bien conserver le verbe « faire » et ne pas avoir recours à des locutions comme « face à » (sans verbe) ou « en face de », formulations très maladroites. Fallait-il ensuite traduire le participe présent en anglais par un participe présent en français ? En français, le recours à une relative à l'imparfait était bien plus judicieux, et permettait d'éviter l'ambiguïté liée au calque (qui conférait une quasi-agentivité aux fenêtres).

Traduction proposée :

avec un portail noir grand ouvert et une série de hautes fenêtres luisantes qui faisaient face à la ville.

SEGMENT 7 : *Year round, the front garden was kept in order with shaved lawns, ornamental shrubs growing neatly in rows, the tall hedges cut square.*

Ce segment est composé d'une phrase complète dont la structure est énumérative. On y trouve la description détaillée d'un jardin soigneusement entretenu. Le style précis et technique adopté dans la description de cet aménagement paysager a occasionné des difficultés lexicales pour les candidats.

La première de ces difficultés a porté sur la traduction de l'expression idiomatique *year round*, correspondant au français « tout au long de l'année » ou « toute l'année durant ». Si certains se sont limités à une sous-traduction en proposant « toute l'année », d'autres sont allés jusqu'à produire un non-sens en traduisant littéralement l'expression par « année ronde ».

L'expression *front garden* a exposé les candidats à une difficulté d'ordre culturel. Dans le monde anglophone, ce jardin représente plus qu'un simple espace vert devant la maison. C'est un symbole de statut social et de respectabilité. Cherchant à éviter la traduction littérale qui pourtant s'imposait, certains candidats ont tenté d'expliciter maladroitement le fait que ce jardin était « situé à l'avant du bâtiment », ou bien « à l'entrée », ou encore « devant l'édifice ». Quelques candidats sont allés jusqu'au non-sens en optant pour un « jardin frontal » ou encore pour un « jardin de façade ».

Les termes techniques de jardinage demandaient également de la précision dans le choix du lexique : la traduction de *shaved lawns* a donné lieu à des sous-traductions (« pelouses bien tondues ») parfois proches de l'omission (« pelouses tondues »), voire au contresens (« pelouses rasées »). Si des candidats se sont appuyés sur le contexte pour comprendre que le syntagme nominal *ornamental shrubs* désignait des végétaux, certains se sont contentés d'un hyperonyme en mentionnant des « plantes » tandis que d'autres candidats ont parlé de « buissons », ce qui constituait un faux-sens. À l'inverse, plusieurs candidats n'ont pas repéré que le terme *hedges* désignait aussi un élément végétal : la grave confusion entre les termes *hedge* et *edge* a été relevée dans un nombre non négligeable de copies et lourdement sanctionnée. La taille « à angle droit » de ces haies a parfois occasionné de légères sur-traductions (« taillées au cordeau ») mais aussi d'assez nombreux contresens (« coupées en carré(s) »).

La traduction de l'adverbe *neatly* a soulevé une question concernant sa portée : il indique à la fois comment poussent les arbustes et comment sont disposés les rangs. La solution retenue devait autant que possible maintenir cette ambiguïté. À cet égard, des propositions telles que « bien alignés », « joliment alignés » ou encore « proprement alignés » ont été considérées comme des faux-sens.

Un léger réagencement permettait de respecter les conventions typographiques françaises tout en évitant le calque « avec ... ». Dans le texte source, nous avons une énumération d'éléments séparés par des virgules alors que dans la traduction française, il convenait de remplacer la première virgule par deux-points annonçant clairement la liste d'éléments qui illustrent en quoi consistait l'entretien du jardin. Cette restructuration rend la phrase plus fluide en français et respecte mieux la langue cible, qui préfère souvent des relations logiques plus explicites entre les propositions, contrairement à l'anglais qui tolère davantage la juxtaposition simple.

Traduction proposée :

Toute l'année durant, le jardin de devant était entretenu : pelouses tondues à ras, arbustes d'ornement poussant en rangs bien délimités et dont les grandes haies étaient taillées à angle droit.

SEGMENT 8 : *Sometimes, small outdoor fires were made up there whose strange, greenish smoke carried down over the river and across town*

Segment traité dans la partie ECT.

SEGMENT 9 : *or away in the direction of Waterford, depending on how the wind was blowing.*

Ce segment est la fin d'une longue phrase qui débute au segment précédent. Il s'agit d'une proposition coordonnée décrivant de manière précise les caractéristiques d'une fumée et le trajet qu'elle emprunte. La structure en est relativement simple mais idiomatique.

Le segment commence par la deuxième partie d'une alternative introduite par *or* : certains candidats ont fait le choix judicieux de renforcer cette alternative (« ou ») en rajoutant le terme « bien », démarche qui a été valorisée.

Compte tenu de la structure de la phrase, il était attendu de la part des candidats qu'ils fassent preuve de cohérence dans la traduction des deux syntagmes prépositionnels *over the river* dans le segment 8 et *away in the direction of Waterford* dans le segment 9. C'est une recatégorisation de la préposition en verbe qui constitue la solution la plus fluide et idiomatique en français, sans perdre la combinaison du mouvement et de la direction. Les syntagmes verbaux « se déporter du côté de » ou « s'éloigner vers » étaient donc attendus. Des choix plus maladroits ont été relevés dans des copies, tels que l'emploi des verbes « partir » ou « s'en aller ». Les verbes « s'échapper » ou encore « se disperser » constituaient quant à eux des faux-sens. Les copies ayant omis de traduire la préposition *away* ont été lourdement pénalisées.

L'indication de la direction du vent dans la dernière partie du segment appelait la mobilisation d'une collocation adaptée : « selon la direction que prenait le vent ». La traduction « selon le sens du vent » a été tolérée avec application d'une légère pénalité. Diverses autres propositions ont été considérées comme des faux-sens ou des maladroites (« au gré du vent », « en fonction du sens du vent »), et d'autres comme des contresens (« selon la puissance du vent », « selon la force des vents »).

Traduction proposée :

ou bien se déportait du côté de Waterford, selon la direction que prenait le vent.

SEGMENT 10 : *The weather had turned dry and colder,*

Ce segment très court est une proposition simple décrivant un double changement météorologique, la sécheresse et le froid, indiqué par deux adjectifs ayant des valeurs différentes : l'adjectif *dry* est absolu tandis que l'adjectif *cold* est utilisé sous sa forme comparative. L'ajout erroné du comparatif pour *dry* (« le temps était devenu plus sec et plus froid ») a été sanctionné comme contresens. Il convenait soit de réagencer (« Le temps, désormais sec, ... »), soit d'étoffer (« Le temps était désormais sec et il faisait plus froid »).

Le verbe *to turn* utilisé au *past perfect* indique un changement d'état : les verbes « tourner au » ou « virer au » relevés dans quelques copies ont été considérés comme des non-sens.

La traduction du nom *weather* par des noms inappropriés tels que « météo » ou « climat » a été pénalisée.

Traduction proposée :

Le temps, désormais sec, s'était refroidi,

SEGMENT 11 : *and people remarked on what a picture the convent made,*

Ce segment a posé de nombreuses difficultés aux candidats. Les difficultés étaient d'ordre lexical, pour *remarked*, *picture* et *made*, ainsi que d'ordre syntaxique pour ce qui est de la traduction de *what*.

La traduction de *remarked* par « remarquaient » n'était pas envisageable ici, du fait du sens parasite que cela supposait. Il s'agit bien de remarques que faisaient les gens, et non du fait qu'ils se rendaient compte de quelque chose. Des tentatives de reformulation avec le verbe *commenter* donnaient le plus souvent lieu à des contresens. La traduction de *remarked on* par « *remarquaient sur » relevait du barbarisme grammatical. Le jury a préféré employer le verbe « observer ».

De nombreux candidats ont cherché à préserver au maximum le sémantisme de *picture* en traduisant par « image ». Cela posait deux problèmes : d'abord, le mot « image » n'est pas employé en français dans ce contexte, alors que *what a picture* est une formulation fréquente en anglais ; deuxièmement, cela entraînait d'autres difficultés en ce qui concernait le mot *made*. Ainsi « donner une image » et « produire une image » relevaient du contresens et « faire une image » du non-sens. La proposition du jury, « offrait une vue », permet d'éviter ces deux écueils.

Enfin, *what* était ici une expression du haut degré. Le choix de « quel » ou « comment » nécessitait des reformulations qui se sont avérées malheureuses. Il convenait d'effectuer une transposition et de reporter l'expression du plus haut degré sur un syntagme adjectival.

Traduction proposée :

et les gens observaient que le couvent offrait une vue des plus pittoresques,

SEGMENT 12 : *how like a Christmas card it almost was with the yews and the evergreens dusted in frost*

Ce segment présentait de nombreuses difficultés lexicales, notamment *Christmas card*, *yews*, *evergreens*, *dusted* et *frost*. La seule difficulté syntaxique concernait la traduction de *how like*.

Christmas card posait un problème au vu d'une spécificité culturelle sans équivalent en France. La traduction par « carte de vœux », bien qu'idiomatique, conduisait à une perte sémantique trop importante, surtout dans le contexte du paysage hivernal décrit ici. « Carte de vœux de Noël » ajoutait une lourdeur inutile. C'est le calque « carte de Noël » qui a été privilégié par le jury.

Certains candidats se sont démarqués par leur connaissance du terme *yew* et ont donc proposé la bonne traduction, à savoir « ifs ». Pour les autres, il s'agissait de proposer des arbres adaptés à un climat enneigé afin de réduire l'écart de sens. Enfin, il fallait veiller au contexte afin d'éviter les non-sens en confondant par exemple *yew* et *ewe* (et en traduisant donc par « brebis »).

Evergreen présentait davantage de difficultés. De nombreux candidats ont cherché à en maintenir le sémantisme exact au prix de reformulations comme « arbres à feuillage persistant » qui ajoutaient de la lourdeur à une phrase déjà longue. C'est pourquoi le jury a préféré « conifère », au sens légèrement plus étroit, mais permettant de respecter le rythme de la phrase tout en conservant une valeur d'hyperonyme.

Dusted nécessitait d'être reformulé. « Saupoudré » n'a été que faiblement sanctionné mais n'a pas été retenu à cause de sa connotation culinaire. Le jury a préféré reformuler par « recouvert d'une fine poudre de givre ». En revanche, « recouvert de givre » relevait de l'omission, le sémantisme de *dusted* ayant disparu.

La traduction de *frost* a fait l'objet de nombreuses approximations comme « neige », « gel » ou « glace ».

Pour ce qui est de la structure du segment, il convenait de l'envisager en lien avec les segments précédent et suivant. Ainsi, l'emploi de « combien » ou « à quel point » pouvait permettre une traduction

pertinente de *how*, mais le jury a préféré « que » par souci de cohérence globale et de fluidité. En revanche, les formules utilisant « comme » ou « comment » conduisaient à des erreurs de syntaxe.

Enfin, il est conseillé aux candidats de vérifier que tous les mots ont bien été traduits. Ici, *almost* a souvent été omis.

Traduction proposée :

qu'il n'était pas loin de ressembler à une carte de Noël avec ses ifs et ses conifères recouverts d'une fine poudre de givre,

SEGMENT 13 : *and how the birds, for some reason, had not touched a single berry on the holly bushes there; the old gardener himself had said so.*

Ce segment a été bien réussi dans l'ensemble. Les candidats ayant su traiter le *how* des segments précédents n'ont pas eu de difficulté ici, et la syntaxe du reste de la phrase ne posait pas de problème particulier. En revanche, des omissions ont été relevées chez de nombreux candidats, notamment pour *there* ou *himself*.

For some reason est une expression idiomatique qu'il convenait donc de traduire par une expression équivalente en français. Ainsi, « pour une raison ou une autre » a été préféré à « pour une raison inconnue ». « Pour une raison mystérieuse » relevait du faux-sens.

Holly, terme courant dans le monde anglophone, était inconnu de nombre de candidats. Ainsi, de nombreuses plantes lui ont été substituées. Il convenait à nouveau de faire attention au contexte, et de relire le texte source plusieurs fois pour éviter les erreurs conduisant à de graves contresens, voire au non-sens, comme la confusion de *holly* et *holy*. *Holly bush* étant un nom composé, il constitue une unité de sens : le jury a donc fait le choix de le traduire simplement par « les houx ».

There a souvent été omis, ou traduit par « là » ou « là-bas » ce qui donnait lieu à des maladroites, comme « les houx qui se trouvaient là », mais aussi à des barbarismes syntaxiques comme « les houx là ». Ici encore, le pronom adverbial « y » convenait pourtant parfaitement.

Traduction proposée :

et que les oiseaux, pour une raison ou une autre, n'avaient pas touché la moindre baie des houx qui s'y trouvaient ; le vieux jardinier lui-même l'avait affirmé.

SEGMENT 14 : *The Good Shepherd nuns, in charge of the convent, ran a training school there for girls, providing them with basic education.*

Ce segment a posé des difficultés d'ordre culturel à de nombreux candidats. Le Bon Pasteur (ou parfois le Bon Berger) est une expression biblique, issue d'une parabole de l'Evangile. La congrégation religieuse qui porte ce nom est présente également dans le monde francophone. Les propositions qui ont mélangé anglais et français ou qui ont traité le nom de cette congrégation comme un nom propre non traduisible n'étaient donc pas recevables. Rappelons par ailleurs qu'un référent culturel étranger ne requiert pas de guillemets. « Les bonnes Nonnes Bergères » était un non-sens pur et simple, souvent trouvé dans les copies.

De la même manière, la traduction de *training school [...] for girls* requérait de s'interroger sur la nature de l'enseignement prodigué et sur la période à laquelle celui-ci avait été dispensé. Ainsi, des propositions telles que « centre d'apprentissage », « école de formation » ou « *école d'apprentis » ne correspondaient pas à un enseignement sommaire prodigué par des religieuses dans l'Irlande des années 1980. En l'absence de marqueurs temporels clairs, ce qui était le cas ici, les termes trop précis associés au monde contemporain sont fortement déconseillés.

Une fois de plus, on notera le recours trop rare au pronom « y » pour traduire *there*, auquel les candidats ont souvent préféré « là-bas ».

Traduction proposée : Les religieuses du Bon Pasteur, qui dirigeaient le couvent, y tenaient une école d'enseignement pratique pour jeunes filles, à qui elles dispensaient une instruction élémentaire.

SEGMENT 15 : *They also ran a laundry business.*

Dans ce court segment, il fallait faire preuve de cohérence avec le précédent et veiller à bien réemployer le même terme pour rendre le verbe *ran*, répété à dessein par l'auteure dans le texte source. De nombreux candidats ne se sont pas montrés assez vigilants.

De plus, le traitement de *business* a donné lieu à de nombreuses maladresses. Le terme « blanchisserie » contient déjà l'idée de commerce ; y adjoindre les syntagmes nominaux « un commerce de » ou « une affaire de » est donc fortement redondant, voire peu adapté dans un cadre religieux. On leur préférera éventuellement la solution « service de », qui met moins l'accent sur la nature transactionnelle de l'entreprise.

Enfin, dans ce segment comme dans le précédent, certains candidats ont opté pour un passage au présent qui ne se justifie pas ici. Une continuité dans la narration s'observe et requiert l'utilisation du même temps que celui choisi précédemment.

Traduction proposée :

Elles tenaient également une blanchisserie.

Conclusion

Si de nombreuses erreurs ont été mentionnées dans le présent rapport, c'est pour permettre aux futurs candidats de se préparer au mieux à cette épreuve exigeante. Des candidats ont par ailleurs été en mesure de proposer des traductions de bon aloi compte tenu des trois sous-épreuves à traiter dans le temps imparti.

Le jury conseille aux nouveaux candidats comme aux candidats déçus de cette session de maintenir par la lecture un lien étroit avec l'anglais et le français littéraires, en plus des entraînements réguliers nécessaires à la réussite d'une épreuve de traduction. Les ouvrages cités dans la bibliographie ci-dessous devraient également permettre à ceux qui le souhaitent de répertorier les écueils les plus courants lors du passage de l'anglais au français, afin de repérer plus efficacement les difficultés que les sujets des sessions à venir ne manqueront pas de poser.

Proposition de traduction du texte

C'était un mois de décembre sous le signe des corbeaux. On n'en avait jamais vu de semblables : ils venaient former des cortèges noirs aux abords de la ville avant d'y pénétrer, arpentaient les rues, dressaient la tête et se perchaient, avec impudence, sur le premier poste d'observation qui leur faisait envie, cherchaient des charognes ou fondaient avec malice sur tout ce qui semblait comestible le long des routes avant d'aller se nicher la nuit dans d'immenses vieux arbres à proximité du couvent.

Le couvent était un lieu qui exhalait la puissance, juché sur la colline de l'autre côté de la rivière, avec un portail noir grand ouvert et une série de hautes fenêtres luisantes qui faisaient face à la ville. Toute l'année durant, le jardin de devant était entretenu : pelouses tondues à ras, arbustes d'ornement poussant en rangs bien délimités et dont les grandes haies étaient taillées à angle droit. Parfois, on y faisait de petits feux extérieurs dont l'étrange fumée verdâtre descendait sur la rivière, la franchissait puis traversait la ville ou bien se déportait du côté de Waterford, selon la direction que prenait le vent. Le temps, désormais sec, s'était refroidi, et les gens observaient que le couvent offrait une vue des plus pittoresques, qu'il n'était pas loin de ressembler à une carte de Noël avec ses ifs et ses conifères recouverts d'une fine poudre de givre, et que les oiseaux, pour une raison ou une autre, n'avaient pas touché la moindre baie des houx qui s'y trouvaient ; le vieux jardinier lui-même l'avait affirmé.

Les religieuses du Bon Pasteur, qui dirigeaient le couvent, y tenaient une école d'enseignement pratique pour jeunes filles, à qui elles dispensaient une instruction élémentaire. Elles tenaient également une blanchisserie.

Bibliographie indicative

BALLARD Michel, *La traduction de l'anglais au français*, Armand Colin, 2005
BALLARD Michel, *Le commentaire de traduction anglaise*, Armand Colin, 2005
CAREL Nicolas, *Exercices de version anglaise*, Presses Universitaires de France, 2013

CHUQUET Hélène, PAILLARD Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys, 2017
DEMANUELLI Claude, DEMANUELLI Jean, *Lire et traduire*, Masson, 1990
GOATER Thierry, LEMONNIER-TEXIER Delphine, CHAUVIN Catherine, ORIEZ Sandrine, *L'épreuve de traduction en anglais*, Presses Universitaires de Rennes, 2014
GRELLET Françoise, *Initiation à la version anglaise*, Hachette Supérieur, 2014
PERRIN Isabelle, *L'anglais : comment traduire ?*, Hachette supérieur, 2007
VINAY Jean-Paul, DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 2004
WECKSTEEN-QUINIO Corinne, MARIAULE Mickaël, LEFEBVRE-SCODELLER Cindy : *La traduction anglais-français*, 2ème édition revue et augmentée, De Boeck Supérieur, 2020

Rapport présenté par Loïc Meyronin
Avec l'aide de la commission version (Joshua Gray, Elodie Jeannot, Nathalie Méron, Laurent Saulnier)
et la contribution du jury

3.2.3. Explication de choix de traduction

Rappel de l'épreuve et de ses attendus

L'épreuve d'explication des choix de traduction (désormais « ECT ») est une des trois composantes de l'épreuve de traduction, avec le thème et la version. Elle consiste, comme son nom l'indique, à expliciter la réflexion qui a amené les candidats à traduire deux segments désignés par avance (un en thème, un en version) dans l'autre langue. Le jury souhaite rappeler que cette sous-épreuve est tout aussi importante que les deux autres. Il a pu constater que des candidats étaient bien préparés à cette sous-épreuve. Certaines copies, en effet, ont su identifier les enjeux de traduction les plus pertinents et en proposer des analyses fines fondées sur des comparaisons entre possibilités et sur un maniement précis de la métalangue grammaticale.

Le jury tient toutefois à souligner que ces bonnes copies ont été l'exception cette année. Certaines copies font encore l'impasse sur cette partie de l'épreuve, privant ainsi les candidats d'une chance certaine de pouvoir accéder aux épreuves orales. Parmi ceux qui ont effectivement composé, les candidats ont en majorité démontré une très grande difficulté à se saisir de l'épreuve, à identifier des enjeux pertinents et, surtout, à proposer une analyse raisonnée de ces enjeux, à comparer plusieurs possibilités et à mobiliser leurs connaissances lexicales et grammaticales pour établir une traduction correcte.

Nous proposons donc, dans le présent rapport, de rappeler les attendus de l'épreuve, de donner quelques conseils méthodologiques, d'exposer les écueils les plus fréquemment rencontrés par les candidats cette année, puis de fournir des éléments de correction pour les deux segments de traduction proposés à l'analyse. Le jury espère ainsi que les nombreuses lacunes constatées cette année seront comblées en vue des sessions ultérieures.

Identification des enjeux de traduction

Les exercices de traduction proposés en concours offrent toujours des difficultés potentielles du fait des différences de fonctionnement entre anglais et français, ou de la présence de plusieurs possibilités pour traduire en langue d'arrivée une construction de la langue de départ. Il est attendu des candidats que ces enjeux puissent être identifiés et décortiqués afin de fournir une traduction qui est le fruit d'une véritable réflexion dans les domaines du lexique, de la morphologie, de la syntaxe ou encore de la ponctuation. L'exercice d'ECT est l'occasion de réfléchir de façon plus poussée à un segment particulier dans chacun des deux textes.

Le jury a conscience que le temps alloué pour cette sous-épreuve est court, et il n'est donc pas nécessaire pour les candidats de traiter l'intégralité des enjeux de traduction d'un segment donné pour avoir une très bonne note à cet exercice. En revanche, les candidats doivent être sélectifs quant aux enjeux traités. En effet, certains enjeux sont clairement moins importants que d'autres, car ils posent moins de difficultés. Les candidats sont donc évalués sur leur capacité à hiérarchiser les enjeux et à traiter les plus importants en priorité. Ainsi, la traduction de *comme* en thème ou de *greenish* en version ne constituent pas des enjeux majeurs qui méritaient un développement.

En revanche, les enjeux qui impliquent un changement important de structure (passage du passif à l'actif, emploi d'un procédé de traduction qui modifie l'organisation de la phrase de façon substantielle) ou bien la traduction d'une unité cruciale pour le reste du texte (comme l'imparfait dans le texte de thème) sont clairement des enjeux dont le jury attend un traitement exhaustif. Dans la proposition de corrigé qui suit, les enjeux principaux sont clairement explicités, mais il faut noter que les candidats ne doivent pas spécifier lesquels des enjeux traités sont prioritaires. Le jury estime que les enjeux apparaissant sur la copie sont d'emblée considérés comme importants par les candidats.

Perspectives contrastives et traductologiques

Quand bien même il s'agit d'un concours destiné à des professeurs d'anglais, il est attendu des candidats qu'ils aient également des connaissances sur le fonctionnement de la langue française. En effet, la grande majorité des candidats enseignent l'anglais à un public majoritairement francophone, et le fait d'explicitier les cas où l'anglais diffère de façon significative du français permet d'attirer l'attention des élèves sur les cas où ils doivent faire preuve d'une vigilance accrue.

Les bonnes copies sont donc celles qui savent, de façon contrastive, mettre en lumière les différences de fonctionnement entre anglais et français. Il ne s'agit pas simplement de savoir comment fonctionne un élément en français et son équivalent en anglais, mais de les mettre en regard. Pour prendre un exemple concret, il ne suffit donc pas de connaître tous les emplois de l'imparfait en français et tous les emplois du prétérit en anglais – ce qui est un bon début –, mais également de voir quels emplois des deux formes sont communs, et lesquels doivent à l'inverse être traduits par une forme tierce. Il faut donc avoir une connaissance pointue des deux langues, mais également, en bon pédagogue, être capable de construire des ponts entre elles.

Le cas échéant, les candidats doivent par ailleurs être capable de mobiliser les bons procédés de traduction. Il ne s'agit pas d'une fin en soi, et il est tout à fait possible de faire une bonne ECT sans connaître les termes employés en traductologie. Il s'agit là toutefois de connaissances très utiles pour classer les différents procédés qui peuvent être employés, notamment pour éviter une impasse dans la traduction d'un segment, et qui peuvent faire la différence entre de bonnes copies et d'excellentes copies.

Dans tous les cas, il est préférable de décrire précisément ce qui se passe dans le passage d'une langue à l'autre, sans aucune terminologie, plutôt que d'employer des termes non maîtrisés qui s'avèrent inopérants pour décrire sa traduction. En premier lieu, le terme de *chassé-croisé* (également appelé *double transposition*) a été abondamment utilisé pour décrire la traduction d'une partie du segment de version. S'il est fréquent de traduire une proposition décrivant un mouvement par un chassé-croisé (voir le corrigé pour un exemple), la plupart des copies ont choisi de ne pas traduire le verbe *carried* en français, ce qui constitue un effacement. Il y a donc bien eu, en général, une recatégorisation des prépositions en verbes, mais pas de double recatégorisation, donc pas de chassé-croisé.

Par ailleurs, le terme de *recatégorisation* a parfois été employé pour décrire le passage du passif à l'actif en version. Rappelons que ce terme, synonyme de *transposition*, doit être réservé aux cas où un mot ou une unité syntaxique change de nature lors de son passage de la langue de départ à la langue d'arrivée (par exemple, un verbe devient un nom). Un changement de voix peut, en revanche, être qualifié de réorientation de l'énoncé, impliquant un changement de sujet.

Le jury conseille enfin d'éviter l'emploi abusif de terme de *modulation*, dont la définition, vague, fluctue selon les auteurs. Le fait de changer l'ordre des adjectifs, par exemple, n'est pas une modulation, d'autant que cette réorganisation sera bien souvent contrainte dans le passage d'une langue à l'autre, et constitue rarement un choix traductologique ou stylistique.

Connaissances grammaticales et terminologiques

Il est attendu des candidats qu'ils démontrent leurs connaissances grammaticales en exposant le fonctionnement des deux langues d'origine des textes (anglais et français), mais également en utilisant des étiquettes correctes et précises. Il est à noter que les candidats ne sont pas obligés de proposer une description exhaustive du segment au début de leur analyse ; en revanche, les étiquettes qui sont employées au fur et à mesure que les enjeux sont développés doivent impérativement être correctes. Rappelons par ailleurs qu'il n'est pas du tout attendu des candidats qu'ils fassent une analyse

narratologique du passage dont est extrait le segment, ou qu'ils paraphrasent son contexte d'apparition, comme cela a été le cas dans certaines copies.

Une analyse grammaticale des segments implique en premier lieu de savoir étiqueter correctement les éléments soumis à l'étude. Dans l'ECT de version, *carry* a été diversement caractérisé, à tort, comme « verbe copule », « verbe ditransitif », ou « verbe performatif » ; si ces termes existent, les candidats qui les ont employés n'en connaissaient visiblement pas la signification et ont par conséquent été pénalisés. Le terme de *postposition* est également problématique, dans la mesure où il peut renvoyer soit aux cas où certaines prépositions peuvent se retrouver directement après leur complément (*those problems notwithstanding*), soit aux situations dans lesquelles des éléments se retrouvent après la position linéaire où ils sont attendus en temps normal (*someone came in that I didn't know*) ; dans tous les cas, il ne peut pas s'appliquer à *down*, et encore moins à *over* et *across*. Par ailleurs, si le premier peut, de façon discutable, être qualifié de « particule », ce n'est clairement pas le cas de deux autres, qui ont un complément nominal.

Cette année, les deux segments proposés avaient une structure similaire, puisqu'ils contenaient une proposition subordonnée relative. Deux principales erreurs ont été commises par certains candidats : la subordonnée a parfois été qualifiée de complétive, et *whose* a été qualifié de « pronom relatif » de façon quasiment systématique, alors qu'il s'agit d'un *déterminant* relatif, qui déterminait un nom (ici *smoke*). Le jury en profite donc pour rappeler que des connaissances en syntaxe sont attendues des candidats et que toute approximation dans les étiquettes employées est sanctionnée. La façon dont les propositions ont été découpées a souvent été problématique, dans la mesure où les candidats ont identifié des propositions principales sans y inclure les subordonnées. Le jury souhaite donc rappeler qu'une principale ne s'arrête pas là où commence une subordonnée, mais qu'elle contient la subordonnée. Ainsi, dans le segment de thème, la principale était en réalité la phrase entière, et non juste la première partie.

Les connaissances en syntaxe incluent également les fonctions syntaxiques. Il est notamment attendu de connaître la différence entre un adjectif (ou circonstant) de lieu, qui est déplaçable en début de phrase et supprimable, et un complément locatif, qui a une position fixe et qui est généralement exigé par le verbe. Le segment de thème, qui présentait une difficulté du fait de l'ordre des mots différent entre le français et l'anglais, impliquait par ailleurs de comprendre ce qu'est un objet. En effet, par défaut, un objet en anglais ne peut être séparé de son verbe que par des éléments bien précis (notamment une particule), ou s'il est particulièrement long ou complexe. Le fait que l'objet se retrouve derrière le verbe en anglais n'est donc pas qu'une question de « clarté » ou d'usage, comme on a pu le lire dans certaines copies, mais de respect des règles de grammaire.

L'imparfait contenu dans le segment de thème était l'occasion aux candidats de montrer leur compréhension de la différence entre les deux langues quant à leur système verbal. Il semble ainsi utile de rappeler que le prétérit simple ne s'emploie pas nécessairement en anglais pour signaler un événement ponctuel, surtout si une expression de fréquence est donnée dans le co-texte, comme c'était le cas dans le texte de thème. Certaines remarques sur le prétérit progressif révèlent également une incapacité à expliquer des choses clairement : il n'indique pas une action en cours de déroulement, puisque les actions narrées sont clairement passées. D'autres copies ont justifié leur traduction de l'imparfait par cette forme verbale à l'aune du fait qu'il s'agirait d'un « passage descriptif », ce qui relève d'une très mauvaise lecture, puisque le texte décrit clairement des habitudes, ce qui est justement incompatible la plupart du temps avec l'aspect progressif.

Enfin, certaines copies montrent une utilisation extrêmement approximative de la métalangue grammaticale. On notera ainsi que les termes *aspect* et *diathèse* (ce dernier étant synonyme de *voix*) ne sont pas équivalents et qu'il convient d'en connaître la signification. Si le jury accepte toutes les approches théoriques, il est néanmoins attendu que les candidats fassent preuve de pédagogie – ce qui semble pourtant évident pour un concours d'enseignement – en expliquant ce que certains termes recouvrent, tels que « information rhématique » ou « phase 1 / phase 2 ». De même, l'invocation du concept de « commentaire de l'énonciateur » ne saurait être un joker brandi pour éviter d'expliquer le sens d'une unité. Enfin, les candidats sont tenus d'éviter les remarques impressionnistes telles que « l'imparfait donne une rondeur au texte », qui montrent à la fois un manque de compréhension du sens des marqueurs grammaticaux et une absence de pédagogie à même de faire comprendre ce sens.

Malgré ces remarques, le jury a eu le plaisir de lire des copies faisant preuve de grandes qualités pédagogiques, qui savaient expliquer les principes régissant le français ou l'anglais en définissant les termes employés et en utilisant une langue précise, efficace et sans enjolivure.

Analyse et qualité de la langue

Il est enfin attendu que les candidats présentent une explication convaincante des étapes qui les ont menés à faire leur choix de traduction. Cette analyse doit être fondée sur des connaissances grammaticales solides en anglais et en français, mais également sur une comparaison des différentes possibilités qui s'offrent au candidat. Malgré les rapports de jury qui se succèdent d'une année sur l'autre, trop de copies se contentent encore de présenter comment chaque unité a été traduite, sans même tenter de justifier quoi que ce soit ou même de présenter des alternatives.

Rappelons que le concours de l'agrégation interne est principalement passé par des professeurs qui sont déjà en poste, et qui enseignent l'anglais au quotidien, en montrant en quoi cette langue est différente du français et en donnant des règles permettant d'en comprendre le fonctionnement. Le jury s'attend donc à ce que les candidats fassent le même effort de pédagogie lors de la sous-épreuve d'ECT que lorsqu'ils sont devant une classe.

Une bonne analyse se doit de partir des différentes interprétations possibles de la construction ou de l'unité à l'étude, d'éliminer ce qui est peu plausible, de considérer les différentes façons de traduire le sens véhiculé par cet élément, et de favoriser ou rejeter les options envisagées pour arriver au choix final de traduction. Ce choix effectué entre les options possibles doit s'appuyer sur une connaissance fine du sens ou des conditions d'emploi des unités du français et de l'anglais, de la structure de ces deux langues et des règles qui les régissent.

Certains candidats, dont les copies ont été valorisées, font cet effort de comparaison, nécessaire à l'argumentation, en indiquant clairement les principes grammaticaux qui ont mené à leur choix de traduction, ou en comparant finement le sens des différents choix possibles. Le jury constate malheureusement qu'il y a encore trop de copies qui ne cherchent même pas à donner la moindre justification pertinente. Quand certains candidats indiquent que le choix d'une autre unité « changerait le sens de la phrase », sans dire en quoi, d'autres justifient leur choix de traduction en écrivant qu'il leur « semble plus judicieux », sans amorcer la moindre explication. Il faut également éviter les remarques approximatives telles que « cette traduction serait incongrue » : si elle l'est, c'est sans aucun doute car elle est inappropriée dans le contexte linguistique à l'étude, ou qu'elle est contraire aux règles de fonctionnement de la langue d'arrivée, et il faut donc s'atteler à dire en quoi.

Nous rappelons également aux candidats l'importance de rédiger leur analyse dans un français correct. L'analyse se doit par ailleurs d'être faite de phrases complètes ; les copies qui présentaient l'analyse avec un style télégraphique ou sous forme d'une liste de points sans cohérence ont été lourdement pénalisées.

Proposition de correction pour le segment de thème

Rappel du segment : *Maman rangeait dans un petit sac toutes les clés de la maison qu'elle portait contre elle comme un reliquaire.*

Traduction de *ranger*

Le verbe *ranger* a plusieurs acceptions : (1) disposer des éléments de façon ordonnée, (2) mettre un objet à la place qui lui revient, ou (3) mettre de l'ordre dans un lieu. Dans le cas présent, le verbe a la deuxième acception : la mère de la narratrice met les clés à un certain endroit de façon à ne pas les perdre. On peut donc exclure des verbes tels que *tidy* ou *sort out*, qui relèvent de la troisième acception. Parmi les verbes qui impliquent le déplacement d'un objet à un certain endroit, certains sont incorrects du fait de la nature de l'objet en question : *store* et *stow away* n'impliquent pas un petit contenant mais une pièce ou un meuble et signalent que quelque chose est mis en réserve pour un usage futur (plutôt que pour ne pas être perdu). *Keep* a l'avantage de désigner un geste simple et habituel et d'être un meilleur choix pour une collocation avec un objet précieux comme l'est un reliquaire. Le verbe *put* est

en revanche trop vague, car il ne spécifie aucun but, là où *keep* indique la volonté de ne pas perdre l'objet.

Traduction de l'imparfait (enjeu prioritaire)

Le texte relate les habitudes qu'avaient la narratrice et sa famille lorsqu'elles retournaient à Richelieu. Dans le cas présent, l'imparfait ne sert donc pas à exprimer des actions uniques vues comme en déroulement à un moment donné du passé, mais plutôt des habitudes passées, c'est-à-dire des actions répétées de façon récurrente (en l'occurrence, chaque fois qu'elles retrouvent la maison et la redécouvrent). De ce fait, il est impossible de traduire l'imparfait par du prétérit progressif, qui indiquerait un point de vue interne sur une action passée unique. Il faut plutôt utiliser une forme qui va exprimer cette récurrence passée, ce que trois constructions permettent :

- Le prétérit simple (*she kept*), qui peut avoir la même valeur générique que le présent simple, mais décalée dans le passé, et qui est acceptable dans la mesure où un autre élément du contexte (*le samedi matin*) indique une fréquence et donc une itération ;
- L'auxiliaire modal *will* au prétérit (*she would keep*), qui a une valeur fréquentative ou itérative et qui sert à désigner une routine liée à un moment particulier limité dans le temps ;
- La construction *used to* (*she used to keep*), qui sert à signaler un état passé ou une habitude passée qui n'a plus cours actuellement.

La dernière stratégie est à exclure, car elle se focalise davantage sur la rupture entre passé et présent et le contraste qui peut exister entre deux temporalités, plutôt que sur une routine ou la répétition d'une action. On peut en revanche tout à fait envisager l'une des deux premières options : le prétérit aura tendance à se focaliser sur la généricité de la situation (il se passe X à intervalle régulier), tandis que la construction avec l'auxiliaire modal indiquera plutôt son caractère prévisible (à chaque fois qu'il se passe X, je sais qu'il se passe Y).

Antécédent de la relative, choix du relativiseur et postposition de l'objet (enjeu prioritaire)

Le segment contient une proposition subordonnée relative (*qu'elle portait contre elle comme un reliquaire*) dont il convient en premier lieu d'identifier l'antécédent. La phrase contient deux noms (*sac* et *clés*) qui pourraient servir d'antécédent à l'élément relatif (ou relativiseur) *qu'*, d'autant que rien dans la forme de la subordonnée ne permet d'identifier sans ambiguïté le nom auquel la relative se rapporte : il n'y a par exemple pas de participe passé qui pourrait indiquer un accord particulier. Il faut donc prendre l'option la plus probable : entre ces deux objets, c'est plutôt le sac, un contenant, qui va être considéré comme un reliquaire, qui est censé contenir des choses sacrées (les clés). On remarque alors qu'il y a en français une postposition de la relative, qui est déplacée en fin de phrase au lieu d'apparaître juste après son antécédent.

Le français permet un ordre assez libre entre les compléments d'un verbe : dans cette phrase, le complément locatif apparaît par exemple avant l'objet. L'ordre des mots est bien plus contraint en anglais : l'objet a ainsi une position strictement postverbale et il ne peut être séparé du verbe que sous des conditions particulières, notamment si le constituant objet est particulièrement long. Ce n'est pas le cas ici, puisque l'objet et le complément locatif ont une longueur similaire. Il faut donc inverser l'ordre des compléments dans le passage du français à l'anglais de manière à faire apparaître l'objet en premier, ce qui permet par ailleurs de placer la relative après son antécédent, qui est à l'intérieur du complément locatif (*sac*).

Dans le texte en français, la relative n'est pas séparée du reste de la phrase par une ponctuation qui indiquerait un détachement (virgule, tiret, ou parenthèse, par exemple). Il ne s'agit donc pas d'une relative appositive mais d'une relative intégrée. Une relative appositive serait employée si le contenu de la relative n'était qu'un ajout superflu, comme une arrière-pensée ou un commentaire. À l'inverse, une relative intégrée, même si elle n'apporte pas ici d'information nécessaire à l'identification du référent, reste cruciale par rapport aux informations données par le reste du texte. La comparaison du sac avec un reliquaire fait écho à toutes les références religieuses qui parsèment le texte (« pèlerinage »,

« témoin immortel », « cloches de l'église ») et justifie la fascination religieuse qu'entretient la narratrice pour cette maison et ses souvenirs d'enfance.

Il est donc nécessaire de conserver l'intégration de cette relative par une absence de ponctuation. Il est alors théoriquement possible d'avoir les trois types formels de relative en anglais : relative en *wh-* (a small bag which she carried around), relative en *that* (a small bag that she carried around), et relative nue, c'est-à-dire sans relativiseur (a small bag ____ she carried around). Toutefois, s'il s'agit bien d'une relative intégrée, il ne s'agit donc pas pour autant d'une relative restrictive (ou déterminative) : le contenu de la relative n'est pas crucial pour identifier de quel sac il est question. En d'autres termes, elle ne permet pas de distinguer un sac qui serait utilisé comme un reliquaire d'un autre sac qui ne le serait pas. De ce fait, on préférera utiliser une relative en *wh-*, qui indique un apport d'information moins essentiel pour l'identification du référent qu'une relative nue ou en *that*. Le référent de l'antécédent étant inanimé, le pronom relatif approprié est *which*.

Traduction de toutes

Le déterminant *toutes* exprime la prise en compte de la totalité des éléments d'un ensemble pluriel, ici des clés. Cette expression de la totalité peut théoriquement se traduire à l'aide de trois déterminants en anglais : *each*, *every* et *all*. L'emploi de l'adjectif *whole* est en effet exclu car on ne parle pas de l'intégralité d'un objet mais de la totalité d'un ensemble. Les deux premiers déterminants cités sont nécessairement suivis en anglais d'un nom dénombrable au singulier et impliquent donc que l'on puisse envisager chacun des éléments constitutifs de l'ensemble de façon individuelle. Or les clés d'une maison sont généralement regroupées sur un même trousseau : il faut donc envisager ces clés de maison toutes ensemble, dans leur globalité, plutôt que comme une somme de clés individuelles, ce qui oriente vers le choix du déterminant *all* avec un nom au pluriel.

L'article défini qui détermine le nom *clés* n'a pas de valeur générique : le syntagme nominal ne renvoie pas à l'ensemble des clés du monde, mais à un ensemble de clés spécifique, repéré par le fait qu'elles sont associées à la maison décrite par la narratrice. Il faut de ce fait exclure l'utilisation du déterminant *all* seul (*all keys*) et l'associer nécessairement avec l'article défini, qui indique ici le fait que le référent est déjà connu de la narratrice et du lectorat. Pour ce faire, *all* présente deux stratégies possibles :

- Un emploi comme prédéterminant (*all the keys*), dans lequel *all* permet simplement d'expliciter de façon redondante la totalité déjà exprimée par l'association de la pluralité et de l'article défini ;
- Un emploi au sein d'une construction partitive avec *of* (*all of the keys*), où *all* est alors en contraste avec d'autres quantificateurs possibles (p. ex. *some*, *most*, *few*, *none*, les numéraux).

Dans le cas présent, la totalité exprimée par *toutes* ne constitue pas une information cruciale dans le texte de départ, car elle ne contraste pas avec d'autres quantifications possibles. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas le fait d'avoir toutes les clés par rapport au fait de n'avoir qu'une partie des clés, par exemple. On aurait donc pu se passer de *toutes* ; il est de ce fait préférable d'éviter la construction partitive et de favoriser la structure où *all* est prédéterminant.

Traduction de la structure N de N (enjeu prioritaire)

En français, la préposition *de* permet de relier deux noms (ici *clés* et *maison*) au sein d'un syntagme nominal et de représenter de façon minimale la relation qu'ils entretiennent. En anglais, trois stratégies concurrentes existent pour relier deux noms au sein d'un syntagme nominal :

- l'emploi d'une préposition, qui sera le plus souvent *of* (*the keys of the house*), mais qui peut être une autre préposition selon le sémantisme du nom tête du syntagme nominal (*the motive for the attack*, *the keys to the house*) ;
- l'emploi du génitif (*the house's keys*), où le syntagme nominal dépendant se voit adjoindre le clitique *'s* et détermine le nom tête du syntagme nominal ;
- l'emploi de deux noms successifs (*the house_keys*), un phénomène parfois appelé « nom composé » ou « syntagme nominal composite ».

Dans une construction impliquant plusieurs noms, la structure en *of* et le génitif ne peuvent être utilisés que pour matérialiser un nombre limité de relations sémantiques entre les deux noms ainsi reliés. Or la relation qui existe entre une maison et les clés qui y sont associées ne peut par exemple pas être qualifiée de possession, même au sens large : les clés ne sont associées à une maison que par leur capacité à y donner accès. De ce point de vue, le syntagme nominal composite avec succession directe entre les deux noms permet une gamme plus large de relations sémantiques, et indique par ailleurs une relation tellement fréquente qu'elle en devient lexicalisée (p. ex. *apple tree*, *coffee break*).

On peut également s'interroger sur la validité de la structure impliquant *to*, où la préposition marque le fait que la clé donne accès à la maison, qui est de ce fait conçue comme la destination finale d'un mouvement. Toutefois, cette structure pourra davantage être employée lorsque le lieu auquel les clés permettent d'accéder n'est pas encore connu ou exploré (*keys to the house* implique une maison qui ne nous appartient pas ou qu'on n'a pas encore occupée), là où le syntagme nominal composite exprime une plus grande familiarité avec le lieu accessible (*house keys* désigne plus vaguement les clés d'une maison qu'on occupe). Par ailleurs, *keys to the house* signifierait que les clés ne servent qu'à ouvrir la maison, et non d'autres éléments qui en font partie (garage, cave, abri de jardin, coffre-fort, etc.). On privilégiera donc l'emploi d'un syntagme nominal composite (*house keys*).

Traduction de *porter X contre elle*

Dans ce segment, l'association du verbe *porter* avec le complément locatif (*contre elle*) fait que ce n'est pas tant la préhension qui est mise en avant en premier lieu que l'idée d'une proximité spatiale entre deux éléments (le sac et la mère). On évitera de ce fait la séquence *carry around*, qui met davantage en avant l'idée de transporter quelque chose à divers endroits plutôt que de le conserver avec soi.

On pourrait privilégier l'emploi d'une préposition pour traduire *contre*. *Against* et *on* sont exclus car il n'est pas précisé de partie du corps en particulier contre laquelle la mère porte le sac et qu'on ne conçoit pas le début du contact (ce qui ne poserait donc pas de problème avec *put the bag on her*). *With* exprime bien une proximité spatiale, le fait que deux éléments sont au même endroit à tout moment, mais n'implique pas l'idée de conserver quelque chose de précieux.

Il faut donc favoriser l'emploi de l'adjectif *close*, qui implique à la fois la proximité constante (y compris affective) et l'envie de protéger ou de rester au contact d'un objet précieux. Le fait de rajouter *to her* pour compléter l'adjectif serait redondant. Cet adjectif appelle les deux verbes *hold* et *keep*, sachant que ce dernier n'est acceptable que s'il n'a pas été employé pour traduire *ranger*.

Si une préposition est tout de même sélectionnée, il faut porter une attention particulière au pronom employé. La règle de base veut qu'un pronom coréférentiel avec le sujet (ici, *she*) doit être réfléchi (soit *herself*), mais cette règle ne vaut que si le pronom remplit une place qui pourrait être occupée par un autre référent. Avec les verbes qui pourraient être utilisés, il serait impossible d'avoir un autre pronom (**she had the bag with me*, **she carried the bag on/with you*). Dans ce cas, seul un pronom non réfléchi est possible, mais il doit quand même être coréférentiel avec le sujet (*her*).

Traductions retenues

$\left\{ \begin{array}{l} \text{Mom(my)} \\ \text{Mum(my)} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{kept} \\ \text{would keep} \end{array} \right\} \text{all the house keys in a small bag which she } \left\{ \begin{array}{l} \text{held} \\ \text{would hold} \end{array} \right\} \text{close like a reliquary.}$

Proposition de correction pour le segment de version

Rappel du segment : *Sometimes, small outdoor fires were made up there whose strange, greenish smoke carried down over the river and across town*

Traduction des deux prétérits

Le prétérît, temps par défaut de la narration en anglais, peut être rendu de deux façons en français :

- le passé simple indique des actions passées uniques qui se succèdent les unes aux autres, et peut être remplacé par du passé composé, notamment dans le cadre de récits personnels ;
- l'imparfait s'utilise avec des états passés ou des actions passées habituelles, c'est-à-dire répétées de façon récurrente.

Les deux verbes du segment (*make up* et *carry*) indiquent des actions répétées à une certaine fréquence, comme l'indique l'adverbe *sometimes*. Le prétérit sur ces verbes ne peut donc être traduit que par de l'imparfait.

Traduction du passif (enjeu prioritaire)

Dans ce segment, une construction passive est utilisée, marquée par l'emploi de l'auxiliaire *be* (conjugué au prétérit) et du participe passé du verbe lexical *make* (qui fait partie de l'idiome *make up*). Le passif présuppose le plus souvent l'existence d'une construction active concurrente avec la majorité des verbes transitifs. Il implique donc un énoncé théorique tel que *[someone] made up small outdoor fires there*. Nous avons ici affaire à un passif court, c'est-à-dire sans complément d'agent (*fires were made up by X*). La fonction principale des passifs courts est de ne pas mentionner l'agent, contrairement à la construction active où l'agent serait instancié par le sujet du verbe. La non-mention de l'agent peut être due au fait que le narrateur ne le connaît pas ou qu'il n'estime pas pertinent de donner son identité.

L'utilisation du passif en français est beaucoup moins fréquente qu'en anglais et indique généralement un registre plutôt formel. La construction passive anglaise est le plus souvent rendue en français par un ordre de mots similaire à la construction active, où le sujet est le pronom *on*. Ce pronom a l'avantage d'avoir une référence extrêmement vague et de pouvoir renvoyer à l'ensemble des êtres humains, à une personne unique inconnue, ou à une personne connue dont on tait l'identité. Il est donc tout à fait adapté pour signifier un agent dont l'identité importe peu, comme c'est le cas ici.

La réorganisation de l'énoncé a par ailleurs l'avantage de pouvoir remettre la relative (*whose strange, greenish smoke carried down over the river and across town*) juste derrière son antécédent (*fires*), alors qu'elle avait été postposée en anglais pour éviter un sujet trop long (*??small outdoor fires whose strange, greenish smoke carried down over the river and across town [...] were made up there*). L'emploi d'un passif impersonnel (*il était fait de petits feux*) permettrait également de réorganiser l'énoncé, mais offre le désavantage de se retrouver dans des contextes assez formels.

Traduction de l'absence de déterminant devant *fires*

De façon générale, un déterminant permet de restreindre la référence d'un nom. Le fait de ne pas avoir de déterminant devant le nom *fires* signale donc une absence de restriction de sa référence potentielle. Avec des noms pluriels, qui renvoient à un ensemble d'entités donné, cette absence de restriction peut fonctionner de deux façons différentes :

- il peut s'agir d'un ensemble restreint d'éléments pour lesquels on ne donne aucune quantification précise : le nom a alors une référence particulière et l'absence de déterminant est traduite par un article partitif en français (*des feux*) ;
- l'absence de restriction peut être comprise comme le fait que la référence à ces éléments est maximale, c'est-à-dire qu'on renvoie à l'ensemble des éléments exprimés par le nom : le nom a alors une référence générique et l'absence de déterminant se traduit par un article défini en français (*les feux*).

Même si le prétérit renvoie ici à des habitudes et donc à des actions génériques, l'action ne concerne pas la totalité des feux faits en plein air dans le monde, mais une quantité limitée, quoique non spécifiée, de feux. La référence n'est pas générique mais particulière, et il faut donc traduire cette absence de déterminant par un article partitif.

Succession des adjectifs et rendu en français

Le segment présente deux syntagmes nominaux dans lesquels le nom est prémodifié par deux adjectifs successifs (*small outdoor fires* et *strange, greenish smoke*). Dans les deux cas l'ordre des adjectifs en anglais respecte la règle selon laquelle l'élément le plus subjectif (qui représente la qualité la plus

La place des adjectifs au sein du syntagme nominal français est plus complexe, car les adjectifs peuvent se trouver avant le nom (*prénominaux*, ou *antéposés*) ou après celui-ci (*postnominaux*, ou *postposés*). Le principe général est que les adjectifs qui renvoient à des propriétés objectives liées au nom qu'ils caractérisent ou qui indiquent la couleur du nom auquel ils se rapportent sont postposés, tandis que les adjectifs qui expriment une évaluation sont généralement antéposés au nom. Il est donc tout à fait possible d'encadrer les deux noms par ces adjectifs (*petits feux extérieurs*, *étrange fumée verdâtre*), le plus subjectif des deux étant antéposé et le plus objectif postposé. Cette stratégie permet d'éviter une coordination ou une juxtaposition d'adjectifs (*feux petits*, */ et extérieurs* ; *fumée étrange*, */ et verdâtre*) extrêmement maladroite.

Le verbe *carry* est utilisé dans ce segment avec trois compléments locatifs successifs : *down* (un adverbe en grammaire traditionnelle, une préposition intransitive dans d'autres approches) et les deux syntagmes prépositionnels *over the river* et *across town*. Dans ce genre de construction en anglais, le verbe sert généralement à préciser la modalité exacte du mouvement (ici, *carry* signifie que quelque chose se propage dans l'air) tandis que les compléments locatifs précisent la trajectoire empruntée par la fumée. En français, il est plutôt commun que le verbe indique la trajectoire du mouvement, tandis que la modalité du mouvement est exprimée de manière facultative par un satellite, généralement sous forme d'un gérondif (*run₁ out₂* ↔ *sortir₂ en courant₁*). Le fait que le verbe principal dans la langue de départ devienne un satellite dans la langue d'arrivée et que le satellite devienne verbe principal est un procédé de traduction que l'on appelle généralement une *double recatégorisation*, ou *chassé-croisé*.

Down peut assez simplement être traduit par le verbe *descendre* en français, complété par la préposition *vers*, *jusqu'à* ou *sur* qui indique l'aboutissement du mouvement. *Over* indique bien qu'un élément est au-dessus d'un autre, mais il exprime ici surtout le fait d'aller au-delà d'une limite, matérialisée par le fleuve. Le fait de ne pas le rendre par un verbe et de le traduire simplement par la préposition *sur* constituerait une sous-traduction, car il ne prendrait pas en compte l'idée de franchissement. Le verbe *survoler* peut rendre ces éléments, mais indiquerait que la fumée est trop haute par rapport au fleuve. Il faut plutôt favoriser l'idée de limite avec le verbe *franchir*. La préposition *across* peut ensuite être recatégorisée à l'aide du verbe *traverser*.

Traductions retenues

Rapport établi par Romain Delhem et la commission de linguistique
(Frédéric Chevalier, Aurélien Durou, Célia Schneebeli, et Nicolas Trapateau),
avec le concours des commissions de thème et de version

4. Épreuves orales d'admission

4.1. Exposé de la préparation d'un cours (EPC)

Définition de l'épreuve

<i>Nature de l'épreuve</i>	<i>Préparation</i>	<i>Épreuve</i>	<i>Coefficient</i>
<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>	<i>3h</i>	<i>1h maximum</i> <i>(Exposé : 40 mn maximum ;</i> <i>Entretien : 20 mn maximum)</i>	<i>2</i>

Remarques générales

L'objectif majeur de ce rapport de la session 2025 est, pour le jury, de rendre compte de ses principales observations et de préciser ce qui pourrait susciter des interrogations ou mériterait des approfondissements. Il ne s'agit pas ici d'enfermer les futurs candidats dans un cadre modélisant à l'extrême, mais au contraire de les inviter à prendre du recul et à faire preuve de bon sens. Ils pourront ainsi s'inspirer d'un exemple de traitement proposé par un candidat sur l'un des dossiers de la session 2025. Ce rapport s'inscrit dans la continuité de ceux des années précédentes, dont la lecture demeure indispensable, tout en gardant à l'esprit l'évolution des programmes dans le cadre de la réforme des lycées généraux et technologiques. À cet égard, le jury invite les candidats de la session 2026 à prendre également en compte les programmes de la classe de seconde publiés au bulletin officiel n° 22 du 29 mai 2025 qui entreront en vigueur à compter de la rentrée 2025.

Cette épreuve exigeante propose de combiner rapidité, efficacité et compétences tant scientifiques que didactiques, afin d'envisager la présentation d'un projet pédagogique réaliste et cohérent dans ses différentes étapes et modes d'évaluation. Le jury n'attend pas en effet que les candidats exploitent toutes les potentialités des dossiers dans un déroulement convenu avec un nombre de séances supposé canonique. Autre point majeur : que les candidats soient professeurs de collège ou de lycée, ils doivent être en mesure de concevoir des projets pédagogiques pour l'un ou l'autre niveau. L'expérience professionnelle doit constituer un atout pour nourrir leur réflexion, et non un frein qui les empêcherait de se projeter dans une situation d'enseignement potentiellement différente de leur quotidien. Il est attendu d'eux qu'ils soient capables d'anticiper les besoins des élèves en tenant compte des caractéristiques du dossier.

Cette année encore, les prestations les plus convaincantes proposaient des objectifs hiérarchisés et des priorités bien définies qui répondaient à un réel besoin de communication en prise avec le dossier. Les documents, articulés les uns aux autres, étaient adossés à un projet final vers lequel convergeaient les différentes activités proposées sur les plans culturels, linguistiques et pragmatiques. Les objectifs annoncés après la mention du niveau ciblé et de la tâche finale étaient bien réinvestis dans la mise en œuvre et traduisaient une réelle ambition, adaptée au niveau retenu.

Le jury de la session 2025 se félicite de la bonne préparation d'ensemble des candidats qui maîtrisent globalement la forme et les attendus de l'épreuve. Cette année encore, il souligne que les détails matériels ont leur importance : les candidats doivent être prévoyants et peuvent s'équiper, s'ils le souhaitent, de surligneurs, d'un chronomètre, voire d'une agrafeuse. Le jury souhaite rappeler quelques éléments incontournables. Contrairement à l'épreuve sur programme en langue étrangère (ESP), l'épreuve de préparation d'un cours (EPC) est une épreuve hors programme. Les sujets proposés à la session 2025 démontrent l'étendue infinie des thématiques, des genres et des aires anglophones concernées. Que ce soit la littérature (poésie contemporaine, récit épistolaire, extrait de romans contemporains, théâtre shakespearien, littérature postcoloniale, fiction spéculative), la civilisation (Crystal Palace, Buffalo Bill, Jack the Ripper, *Afrofuturism*, *late night shows*), la peinture (Thomas Gainsborough, John Waterhouse, Thomas Cole), ou le cinéma et les séries (*Queen Charlotte*, *Lee Miller*, *The Devil Wears Prada*), les candidats ont pu se confronter à une grande variété de thèmes et de documents.

La connaissance des textes officiels est un prérequis obligatoire, tout autant que les indicateurs du CECRL. Il est attendu des candidats qu'ils connaissent les programmes de lycée et les modalités de l'examen du baccalauréat, pour ce qui est du contrôle continu et de l'épreuve finale. Le jury ne saurait trop leur recommander de lire les descriptifs des axes et thématiques proposés dans les documents officiels : ils sont riches de pistes susceptibles d'être exploitées dans l'analyse du dossier et d'aides pour mener le travail de conceptualisation, qui est indispensable à la problématisation du dossier.

Une très bonne maîtrise de la didactique des langues vivantes, ainsi qu'une culture disciplinaire riche prenant en compte l'ensemble des aires géographiques anglophones, sont également indispensables. Pour ce faire, le jury encourage les futurs candidats à consulter des ouvrages génériques (anthologies littéraires, ouvrages historiques et didactiques). Il convient d'actualiser ses connaissances par une exposition régulière à la littérature, à la civilisation et aux enjeux du monde contemporain. Le jury suggère également aux futurs candidats de s'inscrire sur des listes de diffusion relatives aux domaines mentionnés précédemment afin d'explorer des champs qui leur seraient peut-être moins familiers (par exemple, des *newsletters* de médias anglophones de référence). Enfin, il paraît difficile de réussir l'épreuve d'EPC sans une remise en question régulière de sa propre pratique pédagogique ; ainsi, observer ses collègues, à plus forte raison des enseignants de lycée quand on est soi-même enseignant de collège, permet de se placer dans une attitude réflexive sur les contenus pédagogiques, les mises en œuvre, les compétences attendues et réelles des élèves. Il est également conseillé de consulter les manuels de lycée avec un regard critique et s'interroger sur ce qu'on en ferait soi-même, en gardant toutefois à l'esprit que les manuels sont une déclinaison éditoriale et commerciale des programmes officiels, auxquels ils ne se substituent donc pas.

Gestion du temps

Comme pour toute épreuve de concours, le temps est un critère à ne pas négliger. Pourtant, bien que la majorité des candidats se soient munis de montres, pendules et chronomètres, tous n'ont pas eu une gestion optimale du temps qui leur était alloué.

La gestion efficace du temps concerne tout d'abord les trois heures dévolues à la préparation. Il faut, pendant celles-ci, réfléchir à l'analyse du dossier, mais aussi au projet pédagogique et à la mise en œuvre.

Lors de l'épreuve elle-même, la présentation du candidat ne doit pas dépasser 40 minutes. Il n'est donc pas utile, en entrée en matière, de redonner des éléments déjà connus du jury (titres et nombre des

documents, nombre de pages, paratexte, etc.) : il vaut mieux aller à l'essentiel dès l'introduction et annoncer directement le thème fédérateur. La première partie, consacrée à l'analyse du dossier, ne doit pas excéder 15 minutes, pour éviter un traitement superficiel ou inabouti des autres parties de la présentation, consacrées au projet pédagogique et à sa mise en œuvre. À titre indicatif, les meilleurs candidats de cette session ont consacré à l'analyse du dossier entre 12 et 15 minutes. Il convient également de penser à un système de repérage pour faciliter la manipulation des nombreuses pages du dossier et des feuilles de brouillon.

Quelques précisions sur la consigne de l'épreuve

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. »

Par « caractéristiques de dossier », on entend à la fois la nature et la diversité des supports mais également leur spécificité générique (roman, pièce de théâtre, poème, pamphlet, article, photo, tableau, extrait radiophonique, filmique, télévisuel, etc.).

S'agissant du « niveau d'apprentissage », le jury rappelle qu'il convient de le justifier précisément en corrélation avec le projet pédagogique proposé. Il est certes conseillé d'envisager d'autres possibilités mais il importe que le candidat concentre son projet sur le niveau finalement retenu.

En ce qui concerne les « objectifs », il est attendu qu'ils soient annoncés, mais aussi et surtout que les activités proposées en vue des tâches intermédiaires et du projet final permettent leur réalisation.

Il ne s'agit pas pour les candidats de se poser la question des attentes théoriques du jury, mais bien de partir d'une approche personnelle du dossier pour identifier des potentialités didactiques pertinentes. Le jury attend qu'ils fassent, avant tout, preuve de bon sens dans leur démarche.

L'analyse universitaire du dossier

Une analyse du dossier précède l'exposé du projet et du parcours didactique. Sans être trop longue, elle doit faire émerger les principaux enjeux du dossier et permettre la mise en tension des différents documents. Le jury a particulièrement apprécié la prestation des candidats qui ont su évoquer quelques éléments saillants avant de présenter les documents. Il n'est pas nécessaire d'avoir des connaissances encyclopédiques mais il est attendu des candidats qu'ils tirent parti des documents pour les identifier et les contextualiser au mieux. Ainsi il convient, lors de la préparation, d'apporter une attention particulière à la nature des sources et à la prise en compte des éléments disponibles dans le paratexte. Confondre l'extrait d'un roman épistolaire attribué à Georgiana Spencer Cavendish avec une lettre authentique adressée par ou à la duchesse elle-même était un écueil qui a mené à des erreurs sur l'identification des réels enjeux du dossier (EPC 712). De la même manière, on attend des candidats qu'ils puissent recontextualiser les documents en fonction de leur date. Ainsi, il semble peu probable qu'une photographie de 1954 ayant pour titre '*Marilyn Monroe Sings for the Troops*' puisse rendre hommage à la part active de la vedette durant les opérations du débarquement en Normandie dix ans auparavant (EPC 721). Enfin, il est attendu des candidats qu'ils soient en mesure de replacer auteurs et mouvements dans leur siècle, indépendamment des dates de publication des œuvres. Ainsi, très peu

de candidats ont été en mesure d'associer Salman Rushdie à la littérature postcoloniale ou au réalisme magique (EPC 722).

Les candidats doivent cibler d'emblée les forces du dossier qui permettront une mise en tension (et non une simple mise en relation) des différents documents. Cette mise en tension est l'occasion de comparer les documents et de faire émerger tant leurs similitudes que leurs divergences. On notera qu'un traitement linéaire (document par document), s'il évite la paraphrase et la simple description, n'est absolument pas proscrit, ni incompatible avec la mise en tension. Le jury a particulièrement apprécié la prestation des candidats qui ont su conclure leur présentation par un rappel synthétique des grandes lignes directrices de leur démonstration. À titre d'exemple, une analyse fine du dossier EPC 522 sur « Les sorcières de North Berwick » permettait de mettre en évidence diverses notions perceptibles dans tous les documents : l'évolution des mentalités, la nécessité d'une justice réparatrice, la place des femmes dans la société ou les enjeux de pouvoir. Cependant un traitement exclusivement thématique risque de donner une impression de confusion et de répétition s'il n'est pas parfaitement maîtrisé. Il ne doit pas conduire à un survol linéaire des documents. Les meilleures prestations ont été celles des candidats capables de montrer comment ces notions se faisaient écho et/ou se contredisaient d'un document à l'autre, en exploitant judicieusement la divergence et la multiplicité des points de vue. En effet, faire émerger les lignes de force du dossier ne doit pas se faire au détriment d'une analyse poussée de la spécificité de chaque document individuel au risque de passer à côté d'enjeux cruciaux. Ainsi une lecture attentive du dossier EPC 428 aurait dû amener les candidats à centrer leur réflexion sur le rôle de l'art dans la création d'une identité nationale et collective. Évoquer (trop) longuement la place de la nature dans la civilisation américaine était une manière de restreindre considérablement le propos des documents proposés. Cette sous-exploitation a d'ailleurs été constatée dans la mise en œuvre pédagogique et dès l'annonce de certaines problématiques qui se fondaient uniquement sur le lien entre art et territoire.

Les prestations solides savent mettre en avant les éléments indispensables à l'identification d'un thème fédérateur dont doit découler une problématique formulée clairement. Il convient en outre de mobiliser des outils adaptés à l'analyse de documents de nature diverse (textes en prose, poésie, articles de presse, documents iconographiques, vidéos et sonores, etc.) et de s'appuyer sur de solides connaissances culturelles du monde anglophone. Il importe d'adapter la présentation à la spécificité du dossier et à la nature des documents, et à ne pas chercher à plaquer un plan ou une mise en œuvre type. Nous invitons, par conséquent, les candidats à réviser le vocabulaire spécifique à l'étude de chaque genre littéraire qu'il s'agisse de poésie, de théâtre ou de prose, tout en évitant d'utiliser systématiquement le mot « texte » pour faire référence aux documents présentés.

En tout état de cause, il s'agit de ne pas substituer à l'analyse des documents une paraphrase ou une simple description des documents : il s'agit d'en exposer le sens et les mécanismes, de les mettre en tension de façon construite.

Le projet pédagogique

La problématique, le projet pédagogique et le parcours doivent résulter des éléments significatifs de l'analyse proposée. Le candidat doit veiller à rendre ceux-ci accessibles aux élèves par des choix didactiques et pédagogiques réfléchis et systématiquement justifiés.

Le choix d'un niveau d'apprentissage doit être clairement motivé et justifié, en lien avec la potentialité des supports, les attendus du programme et les activités envisagées. Une bonne connaissance du CECRL est absolument nécessaire, et le jury a regretté qu'elle fasse défaut à certains candidats, qui

ont bâti leur traitement du dossier à partir de niveaux attendus erronés – par exemple, le niveau B2 pour la classe de seconde, ou C1 pour la classe de première. Néanmoins, la mention du niveau ciblé ne doit pas donner lieu à une récitation des descripteurs déconnectée du dossier. Les axes et thématiques des programmes sont 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 cohérente par le candidat. Un candidat peut faire part de son hésitation entre plusieurs niveaux ou plusieurs entrées des programmes pour ensuite mieux justifier le choix final opéré. Le jury a tout particulièrement apprécié la façon dont certains candidats, bien entraînés, ont su exposer succinctement mais clairement le raisonnement qui les a fait hésiter entre plusieurs classes possibles et les a amenés à choisir un niveau en particulier. Ainsi, une candidate a su expliquer de façon argumentée pourquoi elle avait *in fine* écarté l'étude du dossier traitant de Crystal Palace en classe de première de spécialité LLCER anglais, monde contemporain pour mieux aborder le thème en terminale de tronc commun afin d'approfondir les notions de territoire et de mémoire.

Il est rappelé que les documents ne relèvent pas *a priori* d'un niveau du CECRL ; c'est entre autres le croisement entre la difficulté du support et l'exploitation qui en est faite qui permet de cibler un niveau donné. De ce fait, un choix de niveau s'appuyant uniquement sur la complexité lexicale d'un dossier ou la longueur du ou des textes, est difficilement recevable si le candidat n'envisage aucune modalité de compréhension et d'enrichissement de la langue, ou d'entraînement des élèves à la lecture de textes plus denses et plus riches. On ne saurait considérer que les dossiers plus ambitieux sur le plan linguistique soient systématiquement destinés aux seuls élèves de terminale ou suivant les enseignements de spécialité. À l'inverse, partir du principe qu'un dossier ne comporterait aucune difficulté lexicale ou grammaticale est peu envisageable et relève souvent d'une stratégie d'évitement de la construction de la compétence linguistique.

Clairement énoncée, obligatoirement en anglais, **la problématique** doit conduire les élèves à percevoir la réflexion concrète à laquelle le professeur les invite, en prenant en compte le contexte et l'ancrage culturel/civilisationnel des documents. Le projet et la tâche finale doivent permettre de répondre à la problématique annoncée. Trop souvent, le lien entre les deux n'apparaît pas de façon assez limpide ou le propos semble volontairement restreint. Rien ne remplacera jamais une lecture attentive et raisonnée des documents. Ainsi, le dossier EPC 731 invitait les candidats à se pencher sur la genèse d'un texte littéraire et le rôle d'un incipit et non uniquement sur le seul acte de venir au monde. Faute d'une lecture attentive, certains n'ont d'ailleurs pas su percevoir le lien direct qui existait entre *David Copperfield* de Dickens et les deux romans qui en étaient directement inspirés, *Midnight's Children* par Salman Rushdie et *Demon Copperhead* par Barbara Kingsolver. Le jury tient en outre à mettre en garde les candidats sur les problématiques manifestement plaquées ou conçues sans doute par analogie avec des dossiers déjà étudiés au moment de leur préparation aux épreuves orales. Le résultat est souvent peu en prise avec la signification générale du dossier. Le sujet sur le Commonwealth ne pouvait pas être traité comme un dossier dont le seul thème aurait été l'Empire ou la colonisation britannique (voir infra.).

En cohérence avec les objectifs et dans la logique des tâches intermédiaires, **le projet final** est un aboutissement. 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 sélectionnée 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. Le jury rappelle également qu'un projet final efficace et ambitieux doit prendre en compte la dimension linguistique, discursive, mais également culturelle, du projet. Ainsi dans le dossier traitant notamment la question de l'égalité hommes-femmes (EPC 322), il est regrettable que certains candidats n'aient pas envisagé

d'ancrer leur proposition dans l'aire anglophone étudiée, ce qui *de facto* a entraîné un discours stéréotypé et une insuffisance au niveau de l'objectif culturel. Cet écueil est d'autant plus regrettable lorsqu'au terme de l'exploitation d'un dossier, la tâche finale proposée relève d'une transposition dans un contexte strictement francophone : par exemple, un travail sur la restauration de Notre-Dame comme source de fierté nationale, en conclusion d'un dossier retraçant l'histoire du Crystal Palace (sujet EPC 351). Enfin, si le projet final doit effectivement faire preuve d'une certaine ambition, il ne doit pas pour autant être irréalisable ou incohérent avec le niveau proposé, voire les deux. Vouloir faire écrire un pastiche de Charles Dickens inspiré par un personnage de Shakespeare semble, du point de vue du jury, peu raisonnable... surtout au niveau de la classe de première où seul le niveau B1+ est visé.

Le jury rappelle également l'importance d'inscrire les parcours dans le respect de la déontologie et des valeurs républicaines, tant dans les activités proposées que dans la formulation des consignes. Cette année encore, certaines tâches ou activités ne tenaient pas compte de la dimension citoyenne spécifique au dossier, voire mettaient les élèves dans une position éthiquement très discutable qui pouvait faire appel à un vécu personnel douloureux. Placer un élève dans une position de victime de préjugés raciaux comme dans le cas du dossier EPC 412 qui abordait l'appropriation culturelle a semblé peu judicieux. Or, s'il est important que les élèves soient confrontés à la pluralité des points de vue ou à des réalités parfois cruelles, on ne saurait leur demander d'adopter des positions contraires aux valeurs de la République : il s'agit, encore une fois, de faire preuve de bon sens.

Le jury souhaite également rappeler que tous les dossiers proposés au cours de la session présentent un **ancrage culturel** fort et que celui-ci ne doit pas être occulté dans le traitement des dossiers par les candidats. À titre d'exemple, le dossier EPC 421 proposait de réfléchir au lien entre littérature et sciences aux États-Unis, plus précisément dans le domaine des recherches océanographiques américaines. Trop de candidats n'ont pas pris en compte cet ancrage et ont proposé des analyses qui mettaient en avant des thématiques générales sur le changement climatique ou sur la manière dont la science pourrait sauver les océans, sans prendre en compte le contexte culturel dans lequel s'inscrivaient les problématiques possibles du dossier. « L'avenir de la planète est un défi partagé par les aires culturelles qui interrogent cette question avec des sensibilités différentes » rappellent les programmes de la classe de seconde, ceux du cycle terminal prolongent cette réflexion : les axes Fictions et réalités (« Les récits, qu'ils soient réels ou fictifs, écrits ou oraux, sont à la base du patrimoine culturel des individus et nourrissent l'imaginaire collectif. » Programmes du cycle terminal) ou Innovations scientifiques et responsabilités (« Quelles réponses chaque aire géographique étudiée apporte-t-elle aux bouleversements technologiques et scientifiques actuels ? Le progrès scientifique est à l'origine d'avancées très positives pour l'humanité, mais donne également lieu à de nombreuses interrogations sur certains effets induits concernant, en particulier, le réchauffement climatique, la réduction de la biodiversité, ou encore l'épuisement des ressources naturelles dans de nombreuses zones de la planète. La prise de conscience des dangers éventuels liés à ces innovations scientifiques nourrit une réflexion sur l'éthique du progrès dans une aire culturelle donnée. » Programmes du cycle terminal) le soulignent également. L'ancrage culturel des programmes de la discipline et les axes qui le structurent ne doivent pas être perçus comme des étapes formelles par lesquelles il faudrait obligatoirement passer au cours de la présentation sans leur donner un sens, mais bien une invitation à réfléchir sur les spécificités des zones géographiques et linguistiques auxquelles il est fait référence dans le dossier. Il permet de plus d'engager les élèves dans des parcours culturels et linguistiques riches et variés et d'ouvrir la réflexion aux spécificités rencontrées tout au long des parcours d'apprentissage proposés aux élèves.

Les rapports de jury des sessions précédentes rappellent la nécessité d'identifier quels sont les éléments facilitateurs et les obstacles possibles qui se présentent dans le dossier. Cette étape, ainsi que celles précédemment citées, permettent notamment de définir de manière plus précise les **objectifs** qui seront ceux du projet proposé. La présentation de ces objectifs doit être synthétique, éviter tout jargon inutile. Ces objectifs peuvent être de plusieurs ordres : culturels, linguistiques (grammaticaux, lexicaux, phonologiques), méthodologiques, pragmatiques, citoyens, etc. Ils doivent entrer en résonance avec les ambitions des programmes auxquels ils renvoient, être en adéquation avec le niveau d'étude ciblé pour le projet et s'appuyer sur les travaux menés au cours de l'analyse universitaire du dossier.

Une parfaite connaissance des différentes composantes des programmes communs de langues vivantes pour le tronc commun en seconde et au cycle terminal et plus spécifiquement de ceux d'anglais en enseignement de spécialité au lycée est dès lors indispensable, non seulement dans leur lettre mais aussi dans leur esprit.

La dimension culturelle mais aussi dans la définition des orientations relatives au travail sur la langue doivent absolument s'appuyer sur des connaissances solides, mais aussi faire l'objet d'une réflexion qui peut s'appuyer sur les déclinaisons en axes et thématiques des programmes.

À titre d'exemple, le dossier EPC 432 invitait les candidats à réfléchir sur l'importance de la nature dans le cadre de références liées au transcendantalisme américain. Le candidat pouvait s'appuyer sur ses connaissances pour proposer une lecture fine des documents proposés et pouvait s'interroger, par exemple, sur le lien entre jeunesse et nature dans le transcendantalisme sur la base des documents du dossier. Restait alors à déterminer des objectifs cohérents en relation avec la problématique retenue. Certains candidats ont proposé des objectifs culturels qui s'appuyaient sur cette problématique pour la lier à des objectifs linguistiques permettant de mieux faire comprendre les documents, mais aussi de faciliter la production à l'oral et à l'écrit. Cela amenait ainsi à travailler certains faits de langue en s'appuyant sur les occurrences du texte mais aussi sur les besoins langagiers, susceptibles d'émerger en réception ou en production: par exemple, la présence de l'article zéro devant *nature*, *society*, *youth*, etc. contrastée avec l'utilisation de l'article indéfini *a* ou défini *the*. Il convient à cet égard de se méfier des représentations que l'on peut avoir sur les usages de certaines structures : l'usage de la voix passive ne signifie pas qu'un sujet « subit » l'action, le choix de la voix passive peut relever d'autres stratégies des auteurs des documents proposés (par exemple, dossier EPC 721).

Il convient de rappeler d'ailleurs ici le lien qui existe entre les différentes composantes de la compétence linguistique : grammaire, phonologie, lexique. L'identification d'un point de grammaire saillant peut amener à s'interroger sur son accentuation dans la phrase, sur le lexique qu'il mobilise, etc. Une accentuation particulière dans un document audio, vidéo ou textuel (mise en italiques d'un article (EPC 412) ou d'un verbe, (EPC 431, EPC 432)) peut interroger l'effet de sens produit et susciter un questionnement sur son utilisation, tout comme au contraire une régularité d'usage peut éclairer sur des particularités phonologiques saillantes (EPC 421). Cela permet notamment de réfléchir à la cohérence des objectifs linguistiques proposés et à leur mise en œuvre dans le cadre du projet développé. Le jury rappelle néanmoins que le simple repérage d'un élément linguistique dans un document ne doit pas conduire automatiquement à faire de celui-ci un objectif. Il doit s'inscrire dans une cohérence plus vaste qui structure le projet.

Le jury a trop fréquemment constaté un manque d'ambition quant aux objectifs linguistiques. Il n'est pas réaliste de proposer, par exemple, un objectif sur la maîtrise du comparatif dans une séquence destinée à des élèves de spécialité LLCER anglais, monde contemporain en terminale tel que l'ont proposé

certain candidats pour le dossier EPC 426 ou de la réalisation du morphème -ED pour le dossier EPC 522. Il n'est pas inutile de rappeler ici que les niveaux de maîtrise du CECRL portent non seulement sur les activités langagières de réception, de production et d'interaction, mais aussi sur la maîtrise linguistique des apprenants, telles que l'étendue et la maîtrise du vocabulaire, la correction grammaticale ou la maîtrise du système phonologique.

Ainsi, le jury a su apprécier les propositions d'enrichissement grammatical ambitieuses, adaptées et justifiées, telle cette candidate choisissant d'aborder la valeur particulière des modaux (*may, might, will/won't*, etc.) pour développer les compétences linguistiques en classe de première dans le dossier EPC 712. Le *present perfect*, le contraste et l'opposition ou le passif sont certes des objectifs grammaticaux recevables, à condition qu'ils soient justifiés en termes de sens et qu'ils représentent une plus-value linguistique réelle pour le niveau de classe visé. Le jury rappelle également que le simple repérage d'un élément linguistique dans un document ne doit pas conduire automatiquement à faire de celui-ci un objectif.

Malgré la place prépondérante de l'expression orale au cours d'une séance, l'objectif phonologique est souvent négligé. Il se résume parfois à des objectifs plaqués, rarement abordés dans la mise en œuvre, quand il n'est pas purement et simplement absent au motif que la tâche finale est une production écrite, ou que le dossier ne comporte pas de document sonore ou vidéo. Nombre de candidats occultent la prosodie et proposent des objectifs vagues tels que « l'accent de mot », « l'accent de phrase », « le travail sur les groupes de souffle » ou « l'intonation » sans plus d'explication, ni de réel traitement dans la mise en œuvre. Comme pour tout objectif linguistique, il importe que les candidats (et les élèves) dépassent l'identification et la simple reproduction de phénomènes phonologiques disparates, tels que la prononciation d'une lettre ou de quelques mots spécifiques au dossier, et s'interrogent sur l'intégration de la phonologie en tant que compétence à part entière en réception et/ou en production. Les supports sonores ou vidéos sont bien souvent l'occasion de s'interroger sur des phénomènes d'accentuation, d'intonation, de segmentation de la chaîne parlée, pouvant donner lieu à un transfert de compétence en production, ce que peu de candidats perçoivent *in fine*. De façon inquiétante, de nombreux candidats ne semblent pas faire la distinction entre accent de mot et schémas intonatifs, ce qui rend le travail sur cet objectif confus, voire caduc. Un ouvrage tel que *English Phonetics and Phonology*, de Peter Roach, publié chez Cambridge University Press, permettrait une remédiation rapide et efficace sur la question de l'intonation.

L'objectif lexical, de plus, est une composante sur laquelle il convient d'attirer l'attention des candidats. Le jury a pu constater cette année que les propositions de projets prenaient bien en compte l'objectif lexical dans la présentation des objectifs, mais ne faisaient pas l'objet d'un traitement au cours de la mise en œuvre. Bien souvent un champ lexical possible est évoqué sans néanmoins que le jury puisse percevoir ce qu'il recouvrait : « champ lexical du burlesque » (EPC 428), « champ lexical des sentiments contradictoires » (EPC 351), etc. D'autres manquaient singulièrement d'ambition pour le niveau visé (les seuls termes de *steel* et *glass* pour ce même dossier EPC 351).

Le contenu culturel et civilisationnel des documents a bien sûr un impact immédiat sur le lexique à mobiliser, rebrasser et consolider. Au demeurant, le lexique est également une compétence à développer au-delà de la simple juxtaposition de mots ou expressions, aussi pertinents soient-ils, en amenant les élèves à s'interroger sur la façon dont il se construit et s'enrichit, qu'il s'agisse des registres de langue, des phénomènes de dérivation et de composition, de la compétence d'inférence, de la synonymie, des collocations, etc.

On le voit donc, l'élaboration du projet pédagogique, l'identification du niveau d'apprentissage possible, la pertinence de ses objectifs, et le projet final qui en découle, s'appuient bien entendu sur les entrées culturelles des programmes, qu'il s'agisse des axes du tronc commun ou des thématiques et axes d'étude des enseignements de spécialité, ou même des programmes d'autres disciplines si cela est cohérent. Mais le renvoi à ces programmes ne saurait suffire à justifier une démarche didactique et pédagogique. La charge culturelle du dossier et son accessibilité pour les élèves constituent un autre paramètre tout aussi essentiel, tout comme les compétences attendues, entraînées et évaluées en compréhension et en expression, adossées aux descripteurs du CECRL. À cet égard, le jury met en garde les candidats qui considéreraient que les contenus culturels seraient déjà tous acquis. Il est peu judicieux de partir de l'idée que tous les éléments seront rebrassés, notamment en terminale, et de ne pas prendre en compte la nécessaire construction de la compétence culturelle.

Le parcours d'apprentissage / la mise en œuvre

La **cohérence interne** des parcours est un point significatif. On attend du candidat qu'il présente l'ordre dans lequel il traitera les documents puis qu'il justifie cette hiérarchisation en expliquant en quoi elle permet aux élèves de découvrir, de s'approprier et de traiter la problématique. Les étapes doivent être progressives et articulées de façon logique, chacune devant permettre un enrichissement (linguistique et/ou culturel) ou une avancée dans la maîtrise des compétences ciblées. Au terme du parcours, le jury doit pouvoir percevoir dans quelle mesure les élèves ont progressé dans leurs apprentissages.

De plus, les candidats doivent se préoccuper de la manière dont les axes et les thématiques retenus contribuent à la cohérence de l'exploitation du dossier et à celle de la mise en œuvre. Annoncer un axe ou une thématique sans proposer un retour sur ceux-ci à un moment de la présentation du projet se révèle souvent peu fructueux et nuit à la cohérence du projet proposé. De même, les problématiques identifiées au cours de l'analyse universitaire peuvent entrer en résonance avec celles contenues dans les axes et thématiques des programmes. À cet égard, une bonne connaissance des problématiques qui se profilent derrière les axes et les thématiques et qui sont décrits dans les différents programmes du lycée se révèle bien souvent profitable et permet de s'appuyer sur elles pour faire progresser la réflexion sur le dossier à traiter.

Première étape quasi incontournable dans l'exploitation de tout document, **l'anticipation** est une phase essentielle de la mise en place de la compréhension écrite ou orale, ce dont les candidats ont manifestement conscience ; rares sont ceux qui s'aventurent à laisser les élèves entrer dans le document sans les y préparer *a minima*. Au demeurant, il importe que cette première étape du guidage joue pleinement son rôle : poser des attentes, créer un projet d'écoute ou de lecture, formuler des hypothèses, poser des jalons linguistiques et culturels, etc. Trop de prestations incluent des phases dites d'anticipation qui, paradoxalement, ne permettent pas d'anticiper ou très peu ou qui ne constituent pas un travail d'anticipation mais parfois une demande faite aux élèves de traiter directement la problématique du dossier. Il en résulte des consignes souvent plaquées et peu efficaces pour une phase censée mettre les élèves en confiance avant de découvrir le document. Ainsi, demander aux élèves d'émettre des hypothèses à partir du paratexte n'a d'intérêt que si le paratexte donne effectivement quelque chose à dire et est à même d'orienter la lecture ou l'écoute à suivre.

Si les titres des articles de presse sont souvent très parlants, il n'en est pas toujours de même pour les titres d'ouvrages littéraires ou d'œuvres d'art, et c'est parfois un seul détail du paratexte qui pourra amener à la formulation d'hypothèses plus ou moins nombreuses : par exemple, le titre du roman *Playground* de Richard Powers (EPC 421) ne permet pas d'éclairer le document littéraire, ni « d'entrer » dans celui-ci. Il ne permet pas non plus d'établir un lien avec la problématique du dossier. Son

exploitation en anticipation n'est donc pas pertinente. En revanche, selon le niveau visé, peut-être les élèves auront-ils des éléments à développer concernant un autre document de ce dossier intitulé "*Cetology : How science inspired Moby-Dick*", pas nécessairement à partir du terme *cetology*, qui nécessitera une explication, mais peut-être à partir de *Moby-Dick* et des romans liés au domaine maritime ou aux sciences.

L'anticipation est un moment circonscrit mais rassurant où les élèves mobilisent leurs connaissances personnelles, ont le droit de tâtonner en formulant des hypothèses dont certaines seront confirmées et d'autres infirmées, moment qui les mettra en situation de réussite lors de l'exploitation du document proprement dit. À ce titre, il semble peu réaliste de demander aux élèves de nommer les présidents du Mont Rushmore (EPC 428) à partir du paratexte des documents proposés dans le dossier.

Le jury doit pouvoir apprécier la **progressivité entre les étapes** et la cohérence entre les tâches intermédiaires, indispensables, et la tâche finale. Les critères d'évaluation retenus doivent impérativement être précisés. Ainsi, les meilleures prestations prennent en compte les modalités d'évaluation au cycle terminal, notamment pour l'enseignement de spécialité, dans les tâches d'entraînement proposées, tout en évitant l'écueil du « bachotage ». D'autre part, le parcours proposé doit inclure des exemples de **consignes formulées en anglais** ainsi que des exemples de productions d'élèves en réponse à ces consignes. On ne se contentera pas d'indiquer ce que l'on veut obtenir des élèves dans une forme de pensée magique (« ils repéreront... », « on fera émerger le sens », « ils seront amenés à... », « nous travaillerons... »), mais on indiquera clairement comment ils procéderont pour y parvenir. Les candidats doivent se poser la question : que font les élèves et comment le font-ils ? À cet égard, il est nécessaire de s'interroger davantage sur la place qu'occupent les tâches intermédiaires. « Tâches », intermédiaires ou non, et « activités de repérage » sont bien souvent confondues : les tâches doivent permettre aux élèves de progresser dans leurs apprentissages et de développer des compétences dans les domaines visés. Le jury a constaté cette année que bien souvent, étaient proposées des activités fort peu propices à l'apprentissage linguistique, telles que la réalisation de dessins, y compris au niveau C1.

La réflexion sur le développement des activités langagières doit s'accompagner de celle sur leur mise en œuvre. Cette année encore, le jury regrette que les activités de groupes proposées à l'oral ou à l'écrit soient souvent plaquées, en décalage avec les activités langagières proposées ou évoquées sans qu'elles fassent réellement sens pour le développement des apprentissages des élèves. Proposer une activité de groupe pour un travail de compréhension de l'oral, autour du document vidéo du dossier EPC 412 par exemple, n'a véritablement de sens que s'il s'articule avec un travail d'expression orale sur les sujets qu'il aborde, nourri de la lecture des documents écrits du dossier. Ce travail doit s'accompagner d'une réflexion sur la manière dont seront abordés les éléments culturels et les apports linguistiques qui permettront une véritable progression dans le parcours proposé. Certaines activités nécessitent dès lors d'être interrogées. En effet, la mise en voix d'un texte pour le faire découvrir, par exemple le texte extrait des mémoires d'Adelaïde W. Smith (EPC 721), ne permet pas d'accéder au sens de celui-ci, ne développe pas à proprement parler les activités langagières de compréhension et d'expression et ne constitue pas une étape dans le développement des apprentissages qui pourraient s'appuyer sur une autre exploitation de ce texte.

En outre, il convient de s'interroger ici encore sur la cohérence du parcours proposé. L'analyse universitaire du dossier doit permettre de dégager une problématique qui mène à un projet final sous la forme de tâche à réaliser sur la base d'objectifs clairement identifiés. À ce titre, la rédaction du projet final peut grandement aider à sa définition, à sa formulation et à sa mise en œuvre.

Cette question concernant le moyen de parvenir à un résultat est au centre des compétences de compréhension et d'expression. Il ne suffit pas d'énoncer dans les objectifs que l'on veut amener les élèves à comprendre tel ou tel document : de réelles **stratégies de compréhension et de reformulation** sont attendues pour permettre l'accès au sens et l'acquisition de compétences transférables. Trop souvent, les candidats proposent de simples repérages, inexploités, sans aider les élèves à mettre en réseau, interroger ou inférer. Ils évaluent ainsi leur compréhension au lieu de les entraîner à celle-ci. Ainsi, le travail mené sur les documents proposés dans le dossier EPC 731 pouvaient-ils mener à engager les élèves dans des parcours de lecture, de textes ou d'images, qui les amènent à se poser des questions sur l'intérêt de faire référence à *David Copperfield* en 1981 ou en 2022, sur la figure du battant en butte à la violence du monde des adultes, à interroger la thématique de la naissance comme naissance d'un récit, etc. Somme toute, de s'appuyer sur des éléments présents repérés dans ces trois incipits et dans ce tableau pour développer des stratégies de compréhension permettant d'accéder au sens des documents proposés.

De même, en compréhension orale, il faut garder à l'esprit que prélever ne veut pas dire comprendre s'il n'y a pas de mise en réseau, et la prise de notes est une modalité de travail et non une stratégie transférable ; en revanche, faire repérer, par exemple, les données chiffrées dans un enregistrement et faire identifier leur référent, constitue bien une stratégie d'écoute. Un autre travers constaté par le jury consiste à faire relever des figures de style dans l'unique but de les nommer sans leur donner du sens. De manière générale, la richesse des documents n'a souvent pas été pleinement exploitée dans la mise en œuvre.

Le jury recommande aux candidats de réfléchir à la manière d'aider les élèves à s'appropriier les documents en découvrant progressivement les problématiques et les thématiques qui apparaissent suite à leur analyse des documents. À cet effet, il convient d'éviter le placage de démarches systématiques, souvent non productives : anticipation à partir d'un paratexte qui n'est pas toujours propice, repérage des éléments de réponse aux « questions en *wh-* », sur-fragmentation des supports découpés en multiples sous-parties (étude d'un texte paragraphe par paragraphe, document audiovisuel réduit à une juxtaposition de courts segments, multiplication de captures d'écran), exploitation de vidéos sans le son ou sans l'image. S'il ne s'agit évidemment pas de s'interdire le recours à ces procédés, il convient d'en faire un usage raisonné afin qu'ils ne dénaturent pas les documents. Certains candidats ne font étudier le document dans sa globalité à aucun moment du projet, ce qui empêche les élèves d'en apprécier tout l'intérêt (beauté, humour, ironie, etc.). Le jury n'exclut aucune modalité de travail des élèves du moment que le candidat en explique la pertinence dans la mise en œuvre. Le travail en groupes ou en binômes, l'utilisation, apparemment très répandue, de KWL charts, les *think / pair / share*, les *world cafés* sont parfaitement recevables à condition que le candidat explicite l'utilisation qu'il en fait, la finalité, et la plus-value dans la mise en œuvre. Le jury attire l'attention des candidats sur le recours au travail de groupe : il s'agit d'un moyen, non d'une fin en soi sous prétexte que « l'enseignant doit savoir s'effacer. » Il ne doit pas se substituer au guidage du professeur lorsque celui-ci s'avère nécessaire, notamment lorsqu'il est question d'une réflexion sur l'implicite du document. Toute proposition doit viser à l'accès au sens, et non à une animation de classe de l'ordre du *gimmick*. Ainsi, proposer à des élèves dans le cadre d'un cours de langue de prendre position sur un thème en se plaçant à un bout ou l'autre de la classe sans produire d'énoncés n'est pas susceptible de faire progresser leurs compétences langagières. Le jury a, à cet égard, souvent déploré un manque de bon sens.

Si les candidats bien préparés pensent à évoquer leur objectif phonologique dans diverses activités de leur parcours, en revanche, trop peu de prestations montrent comment il se construit au fil de la

démarche. De plus, le manque de bon sens est parfois constaté, par exemple lorsque, dans le traitement du dossier EPC 521, une candidate propose aux élèves d'« imiter » l'accent irlandais pour parler du document vidéo.

Quant aux objectifs grammaticaux et lexicaux, de nombreux candidats se bornent à proposer des activités de repérage de vocabulaire sans mise en lien, sans enrichissement syntaxique ou lexical, et sans phase de réappropriation. Les candidats doivent s'attacher à investir les objectifs qu'ils se sont fixés.

Le jury constate une dérive consistant à contourner la prise en compte des besoins des élèves en externalisant l'objectif culturel par le biais de recherches personnelles de l'élève (au CDI ou, le plus souvent, à la maison). Si ces recherches sont parfois pertinentes, il convient de s'assurer que les consignes sont claires et précises. Elles ne sauraient se substituer aux activités de classe permettant l'accès au sens et à la connaissance. Demander d'effectuer des recherches sur la « stigmatisation des femmes du seizième siècle à nos jours » (EPC 522) sans autre précision pour justifier un objectif culturel qu'on s'est fixé ne semble pas véritablement pertinent dans le cadre du traitement du dossier. Suggérer de faire des recherches sur le transcendantalisme sans donner de consigne aux élèves paraît peu constructif, d'autant que ses principes sont compréhensibles dans le document lui-même (EPC 421). Le jury regrette également la tendance de certains candidats à surestimer les acquis antérieurs des élèves sans envisager les remédiations nécessaires, ou à proposer l'exploitation de documents qui ne figurent pas dans le dossier. Ainsi, dans le dossier sur les *late night shows* (EPC 426), inviter les élèves à visionner des débats politiques lors de campagnes présidentielles aux Etats-Unis et des *late night shows*, caractérisés par leurs nombreuses références à l'actualité immédiate et à la culture américaine non connues des élèves, pour réaliser la tâche finale, n'a pas de sens.

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

- La **médiation** ne peut pas se résumer 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 le recours à la langue française. La médiation de contenu, la médiation communicationnelle et la médiation interculturelle sont rarement évoquées. 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 consiste pas à cantonner les élèves les moins à l'aise à des tâches répétitives, voire des tâches qui ne sollicitent pas de compétences langagières (comme le dessin par exemple). Elle 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 CNESCO mentionné dans la bibliographie / sitographie ci-dessous.

- Le « **world café** », ou « **carrousel** », est un mode de mise en activité qui nécessite d'avoir été pratiqué en classe pour en mesurer la pertinence dans le cadre d'activités d'échange d'informations et d'idées.

- La **traduction**, exercice pratiqué dans le cadre de l'épreuve de spécialité au baccalauréat, ne doit pas être proposée de façon plaquée. Elle implique un prérequis essentiel, la compréhension

du texte à traduire, et doit conduire à une réflexion sur la langue. Elle doit également permettre aux élèves d'acquérir des procédés de traduction et des réflexes qu'ils seront en mesure de réutiliser dans d'autres contextes.

Dans le cadre de l'épreuve EPC, il convient donc de proposer un parcours reposant sur des stratégies d'accès au sens et d'**entraînement à la production**, adaptées aux spécificités du dossier et du niveau visé.

L'entretien

L'entretien n'est en aucun cas une remise en question de l'ensemble de la prestation mais a pour vocation de permettre au candidat d'apporter des précisions, d'approfondir, d'envisager ou d'explorer des pistes alternatives ou complémentaires, qu'il n'aurait peut-être pas eu le temps d'approfondir pendant sa préparation. Les questions posées n'ont pas forcément de réponses préconçues, il s'agit parfois d'obtenir un éclaircissement qui ne nécessite pas systématiquement de remise en cause. Par exemple, une demande de justification du niveau visé ne signifie pas toujours qu'il faille en changer. Ce temps d'échange doit être appréhendé comme une opportunité de préciser ou reconsidérer les pistes élaborées, dans une interaction constructive entre professionnels de l'enseignement. Le jury est bienveillant et impartial. Il est inutile de chercher son approbation ou d'interpréter son regard ou tout autre signe. Le jury se concentre sur la prise de notes et l'écoute.

Le jury est également parfaitement conscient que, si un candidat aspirant au statut de professeur agrégé se doit d'avoir une vaste connaissance du monde anglophone dans sa diversité, il n'a pas nécessairement une connaissance d'une précision encyclopédique sur des sujets tous très spécifiques. Ainsi, quand le jury pose une question sur la spécificité culturelle d'un document ou du dossier, il part du principe que le candidat saura prendre le recul nécessaire pour inférer, déduire, nuancer son interprétation initiale afin d'affiner son propos et, éventuellement, rectifier un contresens, sans devenir miraculeusement expert sur le sujet.

Le jury a été étonné de constater qu'un certain nombre de candidats se contentait de dire qu'ils ne savaient pas répondre à la question, qu'ils n'avaient pas eu le temps d'y réfléchir ou qu'ils allaient improviser. L'entretien est un temps où il s'agit précisément de saisir les opportunités proposées par le jury pour réfléchir, prendre du recul et parfois d'envisager d'autres pistes, permettant d'ouvrir le champ des possibles dans le cadre d'une réflexion maîtrisée.

En outre, le jury rappelle aux candidats qu'il ne s'agit pas de se retrancher derrière des habitudes ou des pratiques spécifiques mises en place avec certaines des classes auprès desquelles ils exercent pour répondre aux questions posées. Ces dernières visent notamment à faire réfléchir les candidats sur les stratégies d'apprentissage qu'ils souhaitent mettre en œuvre en lien avec le dossier étudié lors de l'épreuve.

Il convient de souligner néanmoins que de nombreux candidats mettent à profit les questions du jury pour prendre du recul et opérer un regard critique sur leurs prestations, et savent prendre ce moment d'échange comme une véritable opportunité d'enrichissement de la réflexion et du propos. L'entretien leur permet de se confronter à certains défauts de logique ou à certaines maladresses afin de pouvoir revenir sur leur présentation. Le jury rappelle qu'un bref temps de silence et de réflexion après une question n'est absolument pas pénalisé, et peut mener à une réponse tout à fait pertinente.

La communication

Certains candidats n'ont pas toujours pris la mesure de l'importance de l'entretien, qui est une étape essentielle à la réussite de l'épreuve. Il permet aussi au jury, qui est conscient du stress engendré par cette situation, d'évaluer les qualités de communication du candidat (adaptation du registre de langue, posture, attitude, contact visuel, intelligibilité, diction, débit et volume sonore).

Certains candidats, sûrement sous l'effet du stress, proposent des présentations sur un ton monocorde, dans une forme de récitation, sans aucune mise en relief d'éléments saillants. Sans théâtraliser sa prestation, il est primordial de chercher à convaincre, en s'engageant dans une authentique communication, vivante et dynamique. Les candidats peuvent se permettre de manifester l'intérêt, voire le plaisir intellectuel, qu'ils ont pris pour certains à étudier le dossier.

Si la langue de l'épreuve est le français, le jury demeure attentif à l'utilisation de l'anglais lors de l'énoncé de la problématique, de la tâche finale ou encore des consignes, des titres d'étapes ou des productions d'élèves. Il est attendu d'un candidat à l'agrégation interne qu'il connaisse la prononciation des noms de lieux incontournables de l'aire anglophone, ainsi que celle de personnalités de premier plan (auteurs, artistes, monarques, personnalités politiques). Il est regrettable de constater des erreurs de grammaire graves telles que **to what extent does N ... can a N*, des erreurs de construction lexicale (**to participate to* au lieu de *in*) qui nuisent grandement à la pertinence des propos. De nombreuses erreurs de prononciation ou de déplacements d'accents (*politics*, *rhetoric*, ou la prononciation de *risen* par exemple) sont à déplorer. Le jury rappelle l'importance pour des professeurs d'anglais, aspirant au statut d'agrégés, de proposer un modèle phonologique authentique. Si le panachage des langues et le stress peuvent amener à des déplacements d'accents ponctuels, des « i » francisés, des diphtongues mal réalisées, l'accumulation d'erreurs entrave la crédibilité du propos.

Enfin, le jury a constaté que certains candidats présentaient leurs excuses pour une gestion du temps peu heureuse. Il est rappelé ici que le rôle du jury n'est pas de réguler celle-ci par d'autres moyens que la présentation de l'affichette « Il vous reste cinq minutes » présentée aux candidats.

Une remarque doit également être faite concernant les stratégies de communication des candidats au cours de l'épreuve. Comme pour l'épreuve d'ESP, il n'est pas envisageable de faire son exposé en proposant la lecture de ce qui a été écrit *in extenso* au brouillon au cours de la préparation. L'exposé de la préparation d'un cours est aussi une épreuve où les candidats doivent montrer qu'ils sont capables de communiquer de manière fluide avec le jury, sans recours excessif aux parties rédigées consignées dans leurs brouillons. Un des signes frappants de ce type de pratique est l'indication du temps restant « Il vous reste 5 minutes » matérialisé par un panneau que le jury montre aux candidats. Dans une grande majorité des prestations, le jury est obligé de maintenir ce panneau pendant un certain temps avant que le candidat ne lève les yeux de ses notes. Cela montre un manque de réel contact visuel avec le jury, ce qui nuit à la clarté du propos et au pouvoir de conviction.

Conclusion / bilan / conseils

L'ensemble du jury forme le vœu que ce rapport aura levé un certain nombre de doutes et d'incertitudes concernant les attentes de l'épreuve. Il insiste encore une fois sur la nécessité de faire preuve de bon sens et de cohérence.

L'épreuve d'exposé de préparation de cours est exigeante car elle requiert dans un temps de préparation limité d'effectuer l'analyse d'un dossier inconnu puis de proposer son exploitation. Ce temps contraint nécessite une préparation minutieuse accompagnée d'une réflexion sur l'exercice du métier.

En ce sens, la préparation au concours doit être abordée comme un moment d'engagement et de développement professionnel qui permet aux agrégatifs de porter un regard neuf sur leur pratique quotidienne. Si la majorité des candidats sont des professeurs d'anglais en poste avec une solide expérience de terrain, ils se doivent d'aborder l'épreuve de préparation d'un cours comme une opportunité de démontrer leurs qualités d'anglicistes et de didacticiens. De plus, il convient d'équilibrer expérience de terrain et démarche réflexive sur la pratique professionnelle.

Ce moment de la vie professionnelle de l'enseignant permet un questionnement de son enseignement afin de moduler et d'adapter ses démarches tout en apportant une réflexion sur ses pratiques, afin de progresser à la fois sur les questions scientifiques et didactiques pour évoluer au mieux en qualité de pédagogue.

Le jury a eu le plaisir d'entendre des prestations empreintes de bon sens, convaincantes et ambitieuses, et est très heureux d'avoir pu contribuer à accorder à ces candidats l'accès au statut d'agrégé. Il félicite vivement les nouveaux lauréats et encourage les futurs candidats à s'approprier les éléments développés dans ce rapport afin de mettre toutes les chances de réussite de leur côté pour les sessions à venir.

Bibliographie / Sitographie :

- **Le site de la Clé des Langues** (mots clés : *clé ens lyon anglais*)

NB : Les sujets EPC présentés dans le rapport de la session 2025 sont disponibles sur le site de la Clé des Langues. Les candidats y trouveront également les sujets de la session 2024.

- **Pour 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 : *mtholyoke, courses, gdavis*)

- **Pour 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)
- Pascal Bouvet, *La phonologie de l'anglais* (Belin Éducation, 2021)

· Pour la didactique :

- CNESCO (2017) - *Différenciation pédagogique : comment adapter l'enseignement à la réussite de tous les élèves ?* - Dossier de synthèse
- ARDAA (Association pour la Recherche en Didactique et Acquisition de l'Anglais), <https://ardaa.hypotheses.org>
- Brigitte Lallement et Nathalie Pierret, *L'essentiel du CECR pour les langues - école, collège, lycée* (Hachette Éducation, 2007)
- Kathleen Julié, Laurent Perrot, *Enseigner l'Anglais*, (Hachette, 2014)
- Claire Bourguignon, *Pour enseigner les langues avec le CECRL, clés et conseils* (Delagrave, 2012)
- Claire Bourguignon, *La démarche didactique en anglais : du concours à la pratique* (PUF, 2015)
- Claire Tardieu, *Notions-clés pour la didactique de l'anglais* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021)

Exemple de traitement d'un dossier, avec commentaires du jury en ce qui concerne la mise en œuvre.

Dramatizing abandonment in British literature – Sujet EPC 334

Description

Le dossier est composé de trois documents d'origine britannique de l'époque élisabéthaine et de l'époque victorienne, qui posent deux questions imbriquées :

1. la question des conséquences de **l'amour déçu** pour **la femme abandonnée** à l'autel
2. la question de la **théâtralisation**

Remarques du jury : cette mise en tension est essentielle pour analyser les enjeux du dossier. Elle doit se faire d'entrée afin d'apporter du dynamisme à la présentation.

Analyse universitaire des documents

Document 1 : Extrait du roman de Charles Dickens, intitulé *Great Expectations*. Dans ce passage, **Pip, jeune orphelin désœuvré**, rencontre Miss Havisham pour la première fois. Après avoir parcouru les couloirs labyrinthiques et sombres de Satis House, il entre dans un décor **gothique**, seulement éclairé par des bougies.

Enfant naïf qui a une connaissance bien limitée du monde, il décrit cet espace qui lui est inconnu. Il est d'abord impressionné par le luxe du mobilier, par la coiffeuse en particulier, devant laquelle une dame est assise. Puis son regard se porte sur la mariée qui pose devant le miroir : ses premières impressions sont alors contredites par un examen plus approfondi de cette femme et du décor qui l'entoure.

Bien que Pip soit d'abord ébloui par les objets luxueux présents dans la pièce, il constate ensuite le désordre qui y règne. L'accumulation d'objets posés çà et là est suggérée par le choix de la polysyndète des lignes 18 à 21. En les examinant plus attentivement, il se rend compte de leur état défraîchi, comme le souligne la tournure emphatique à la ligne 22 (*It was not in the first few moments that I saw all these things...*). Comme l'indique le choix de la construction anaphorique qui s'appuie sur le segment « I saw », il **corrige sa première impression** par des **structures restrictives et concessives**. Il met en

avant l'œuvre du temps sur ces éléments matériels, ce qui est indiqué par les multiples oppositions entre groupes verbaux au **prétérit** et en **HAD+-EN**.

La femme qui fait partie de ce décor défraîchi est à l'image de celui-ci. Sa robe et ses accessoires sont bien ceux d'une mariée ; pourtant, elle a le corps d'une vieille femme. Réifiée, elle en vient à être comparée à sa robe de mariée et à ses fleurs. C'est une mariée fanée, inattendue et angoissante : elle concourt ainsi à créer cette « **inquiétante étrangeté** » ou **uncanny** caractéristique du **gothique**.

Dans cet espace, le temps semble s'être figé, en atteste la **dimension inachevée de la tenue de ce personnage**, mise en évidence par des **tournures restrictives de type adverbial** (*she had not quite finished dressing*), mais aussi grâce à **but** (*she had but one shoe on ou her veil was but half arranged*). D'abord décrite comme à demi vêtue, la femme n'apparaît ensuite qu'avec la peau sur les os. **Le sens de la vue laisse place à l'imaginaire du jeune Pip** face à un tel spectacle. Ses **souvenirs**, marqués par l'emploi de **HAD+-EN** et la **structure anaphorique** (*Once, I had been taken to*) des lignes 29 à 32, le conduisent à la comparer à la cire d'une dépouille observée lors d'une foire et à un squelette déterrée. La **peur** du jeune garçon atteint son **paroxysme** lorsque les yeux de ses deux créatures ravivées par sa mémoire se mettent en mouvement et l'observent. Il en reste tétanisé.

La **focalisation interne** participe du **suspense** dans cet épisode : la découverte de la pièce et de son occupante se fait de manière progressive, à mesure que le garçon promène son regard sur les éléments qui l'entourent. Les nombreuses **inversions syntaxiques** ainsi que les compléments circonstanciels placés en tête de phrase dans le cadre des **periodic sentences** sont autant d'outils utilisés par le narrateur autodiégétique, qui n'est autre que **Pip adulte**, pour créer un effet d'attente et pour **mettre en scène son alter ego**, tout en commentant son effroi et sa naïveté. Le jeune Pip est ainsi spectateur d'un spectacle orchestré par Miss Havisham, qui pose devant lui telle une actrice figée dans un décor daté. Il est également observé par la version adulte de lui-même qui se positionne en commentateur de cet épisode, d'où l'emploi de la **modalité interne suggérant le reproche** à la ligne 35, mais aussi par le lecteur, qui assiste à **cette mise en abyme** qui souligne le **traumatisme** de cette première rencontre.

Remarque du jury : le jury attire l'attention des candidats sur la nécessité de traiter les documents dans leur spécificité. Il s'agit d'un texte littéraire qui doit être analysé dans sa littérarité, sur les trois niveaux qui sont diégétiques, narratifs et génériques ; le jury doit pouvoir mesurer la capacité du candidat à traiter un texte littéraire sans forcément exiger l'exhaustivité de l'analyse.

Document 2 : Extrait de la pièce de William Shakespeare intitulée *Measure for Measure*. Dans cet extrait de la scène 1 de l'acte 3, le duc, qui a fait semblant de quitter Vienne et est déguisé en religieux pour espionner les faits et gestes de sa cour, a entendu l'histoire d'Isabella dont le frère, Claudio, est emprisonné pour des relations avec Juliet en dehors des liens du mariage. Isabella est face à un dilemme : si elle veut obtenir le pardon pour son frère, elle doit sacrifier sa virginité à Lord Angelo, qui assure le respect des lois dans la cité en l'absence du duc ; si elle ne lui cède pas, Claudio sera exécuté.

Dans ce passage en prose, scandalisé par le chantage d'Angelo, le duc confie à cette dernière **l'histoire de Mariana**, qui **devait épouser Angelo** et qui, ayant perdu sa dot suite au décès de son frère, a été **abandonnée par son fiancé**. L'énoncé des faits au **passif** des lignes 4 à 7 suggère le **caractère planifié du mariage présenté comme un contrat** dont les modalités sont établies de façon claire. Pourtant, le naufrage du bateau de son frère Frederick, rapporté également au **passif**, sonne comme un **coup du destin tragique** qui conduit à la double perte, pour Mariana, d'un frère et d'une dot à laquelle s'ajoute celle d'un futur mari.

Mariana est alors **inconsolable**, comme le soulignent les **tournures hyperboliques** des lignes 13 et 14. Angelo, qui n'est pas nommé dans les paroles du duc des lignes 13 à 16 (d'où des **verbes conjugués sans sujet** qui soulignent l'idée d'**abandon**) est dépeint comme un homme immoral prêt à de fausses allégations pour éviter ce mariage, comme le suggère **le jeu sur les sonorités** (*her discoveries of dishonour*). Ce récit, qui conduit à contraster le désespoir de Mariana à la froideur d'Angelo, vise à dénoncer l'hypocrisie de ce dernier présenté aux lignes 10 et 11 (*this well-seeming Angelo*), opposant ainsi l'image publique qu'il s'est construite à ses propres pratiques. Le récit du duc s'achève sur un **point culminant** souligné par la **métaphore des larmes de Mariana qui inondent le marbre qu'il représente**.

Puis, à partir de la ligne 17, le récit du sort de Mariana laisse place à l'indignation d'Isabella, marquée par des **exclamatives**. Le duc expose alors la solution à la situation de Mariana et à celle d'Isabella, solution mise en valeur par l'allitération en /d/ à la ligne 21 : *[it] keeps you from dishonour in doing it*.

Il donne ainsi les instructions à Isabella pour qu'elle tende un piège à Angelo, défini par son insensibilité soulignée par le **jeu sur les sonorités** (*his unjust unkindness*). Ce piège vise à corriger la situation injuste dans laquelle se trouve Mariana, tout en évitant à Isabella de sacrifier sa virginité. Le duc, tel un **metteur en scène**, utilise ainsi de nombreux **impératifs** pour dicter à cette dernière les conditions de sa rencontre programmée avec Angelo : il s'agit de l'attirer dans l'église Saint Luke dans l'obscurité et le silence pour qu'il ait une relation intime avec Mariana, pensant qu'il s'agit d'Isabella. Les **tournures résultatives** utilisées aux lignes 33 et 34 lui permettent d'envisager les conséquences de ce plan, qui doivent contribuer à rendre honneur et vie à celle désignée comme *this poor maid, this wronged maid* ou encore *this dejected Mariana*, donc réduite à son tourment et cantonnée à une vie de recluse dans une ferme entourée de fossés (*the moated grange*).

Remarque du jury : l'étude d'un texte littéraire, qu'il s'agisse d'un poème, d'un extrait de pièce de théâtre ou d'un passage de roman, ne doit pas conduire les candidats à un relevé de figures de style ou encore, dans la mise en œuvre, à faire repérer aux élèves les éléments stylistiques pour eux-mêmes. Ce sont des outils dont le repérage ne doit jamais être dissocié de l'accès au sens profond du document.

Document 3 : tableau de John William Waterhouse, intitulé *Mariana in the South*. Vêtue d'une **robe blanche**, Mariana est seule agenouillée face à son miroir dans un espace sombre. Elle est représentée les mains levées : elle semble dégager sa longue chevelure de sa nuque. Comme perdue dans ses pensées, elle **contemple son reflet** dans le miroir sur pied, la tête penchée en arrière, le regard mélancolique. Cette femme au visage pâle et aux vêtements lumineux ressort dans ce décor sombre qui semble être une pièce grandiose, mais quelque peu désolée, avec un sol en damier et une porte-fenêtre aux volets fermés qui empêchent la lumière d'inonder l'espace. Des lettres éparpillées au sol suggèrent un désir de connexion et peut-être un **amour perdu**.

Proche des Préraphaélites connus pour leur goût du scandale, illustré par des couleurs vives et des thèmes subversifs pour l'époque victorienne, John Waterhouse s'inspire du poème narratif de Lord Alfred Tennyson de 1830 intitulé *Mariana*, lui-même inspiré du personnage de Mariana de *Measure for Measure* de William Shakespeare. Cette femme délaissée **ne semble pas attendre son amant** en regardant par la fenêtre. Elle incarne la solitude et l'abandon de façon quelque peu inattendue : **elle s'observe dans le miroir**, comme pour distinguer les marques du temps sur son visage, tout en **se mettant en scène**. Elle en devient une représentation de la **vanité**.

Remarques du jury : les documents sont présentés les uns à la suite des autres pour plus de clarté et afin que les candidats puissent saisir les enjeux de la spécificité de chaque document. Il est attendu,

comme évoqué plus haut, qu'une mise en tension soit faite. Les documents peuvent être aussi bien analysés un par un en faisant des échos clairs et précis en termes de résonance et/ou dissonance ou sous forme thématique.

Mise en tension des documents

La **mise en tension des documents** s'effectue par le repérage d'éléments saillants du dossier. Il est recommandé de procéder à cette mise en tension au fil de l'analyse universitaire qui en est faite en citant des éléments pertinents des documents. Le jury rappelle qu'une mise en tension n'est pas une mise en relation. Concernant ce dossier, différentes pistes pouvaient être envisagées afin de montrer comment chaque document apporte un éclairage particulier sur la problématique générale. Quelques-unes d'entre elles sont proposées ici, de façon non exhaustive :

- **lien entre expression des sentiments et théâtralité**
- **mise en scène de soi et regard des autres** (public, narrateur, lecteur, personnage, société)
- **image du double** (Miss Havisham âgée/cire ou squelette = double imaginaire qui terrifie Pip, Mariana/Isabella, Mariana et son reflet dans le miroir)
- **regard masculin porté sur les femmes abandonnées** (Pip sur Miss Havisham, le duc et Angelo sur Mariana, le peintre sur Mariana)
- **représentation de la vanité**

Problématiques possibles

Comment la femme abandonnée se construit-elle en personnage-type qui met en scène sa douleur et son isolement dans la littérature ?

Comment la femme abandonnée donne-t-elle à voir son abandon comme une punition ?

En quoi le regard porté par l'homme sur la femme abandonnée conduit-il à en créer une image alternative – caricaturale – de cette dernière ?

Des problématiques pertinentes ont également été proposées par les candidats :

Comment la représentation shakespearienne du rejet amoureux affecte-t-elle les autres époques et formes d'art ?

Comment la littérature et l'art britanniques représentent-ils la femme abandonnée qui se met en scène ?

Projet Pédagogique

Niveau concerné : LLCER Anglais Terminale – C1

Remarques du jury : le jury rappelle qu'il est nécessaire de justifier le choix opéré. Une explication succincte du chemin de pensée qui a mené à ce choix peut s'avérer judicieux.

Ancrage(s) possible(s) dans les programmes : LLCER Terminale dans la thématique « Expression et construction de soi » : l'expression des émotions par la mise en scène de soi.

Remarques du jury : Le jury rappelle qu'il est indispensable de justifier sa démarche : il s'agit de mettre en évidence le cheminement qui a mené au choix d'un ancrage spécifique.

Objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle : le gothique, la théâtralité et la notion de mise en abyme dans un texte en prose et dans une pièce de théâtre, la narratologie dans un texte de fiction
- Langue (lexique, grammaire, phonologie, écriture / graphie...) :
 - o Lexique : vocabulaire des émotions (peur, tristesse, désespoir) / vocabulaire du mariage ; analyse littéraire d'un texte de prose et d'un texte de théâtre
 - o Complexification syntaxique et grammaire : expression de la comparaison et du contraste (rappels) / expression du souhait et du regret (*if only, I wish I could / I wish I had / I should have ...*) / expression de la condition au passé (*If + HAD+EN, would + HAVE+EN*) / passif / tournures emphatiques (clivées et pseudo-clivées) / concession (*even though, although...*) / tournures exclamatives / discours rapporté
 - o Phonologie : accent de phrase, intonation dans les phrases interrogatives et exclamatives en particulier, travail de mise en voix d'un texte théâtral (ton, débit...)
- Objectifs communicationnels (en termes de réception, production, interaction + médiation) : compréhension écrite / expression écrite / mise en voix/scène de l'extrait de pièce de théâtre
- Objectifs méthodologiques : (en rapport avec les activités langagières) :
 - o repérer des caractéristiques stylistiques dans un texte de fiction et les réutiliser dans ses productions
 - o aborder la question des choix narratologiques dans un texte de fiction et de leurs implications (question du point de vue, suspense, mise en scène)
 - o aborder la spécificité du texte théâtral dans le travail de compréhension/représentation

Remarques du jury : Ces objectifs sont la colonne vertébrale du projet sur lesquels le candidat doit s'appuyer. Trop souvent, le jury observe un placage d'objectifs qui ne sont plus repris au cours de la présentation du parcours d'apprentissage. Le jury insiste sur l'importance de vérifier que les objectifs sont développés de façon progressive tout au long de la démarche.

Ordre des documents possible :

2/3/1/2 (que les candidats doivent justifier dans le but de mettre en évidence une progressivité des activités proposées en vue de la réalisation de la tâche finale). Pour ce faire, le jury conseille de proposer des titres aux étapes afin de mieux comprendre l'objectif et le choix de l'ordre d'exploitation. Le jury n'a pas souhaité le faire ici afin d'éviter un effet trop modélisant pour les candidats, auxquels il est rappelé que chaque dossier a sa spécificité.

Enfin, le jury rappelle qu'il accepte différentes propositions d'ordre d'exploitation à condition qu'elles soient dûment justifiées.

Mise en œuvre possible :

Étape 1 : Document 2 (du début jusqu'à la ligne 16) : *Measure for Measure*

Donner le texte avec les références (auteur / date / titre) **jusqu'à la ligne 7** : définition du genre / mise en évidence d'une dimension narrative dans un texte de théâtre / Isabella spectatrice. Travail sur l'histoire de Mariana : future mariée (vocabulaire du mariage). Réflexion sur le sens du modal *should* à la ligne 4 et lien avec les informations concernant le naufrage. Proposer aux élèves d'imaginer la suite logique de ce récit avec des subordonnées de cause / conséquence mais aussi des conditionnelles avec HAD+-EN (*If he hadn't ..., she would have ...*). Parallèles possibles avec des amours contrariées dans la littérature anglo-saxonne (Roméo et Juliette, Tristan et Iseut ...).

Donner le texte **jusqu'à la ligne 16** : après avoir confronté l'histoire de Mariana telle qu'elle est racontée par le duc à celle imaginée par les élèves, travailler sur le style et, en particulier, sur les formes d'exagération choisies pour insister sur la souffrance et l'abandon de Mariana : langue *hyperbolique* (intensité : *how* + adj, l. 7 / superlatifs, l. 9), choix de *l'énumération* pour rendre les multiples dimensions de la perte (ll. 9–11), langue *métaphorique* et hyperbolique (point culminant, l. 16).

Travailler sur la représentation d'Angelo : revenir sur les périphrases utilisées pour le désigner (ll. 10–11). Mise en évidence de sa lâcheté d'un point de vue thématique et formel (omission du sujet des verbes ll. 13-15 / jeu sur les sonorités (*her discoveries of dishonour*, l. 14)).

Mise en voix de la réplique du duc des lignes 13 à 16 => accent de mots et intonation pour rendre l'accusation d'Angelo et la douleur de Mariana

Étape 2 : Document 3 : *Mariana in the South*

Anticipation : Imaginer comment représenter Mariana sur une image (sans pour autant faire faire quelque dessin que ce soit). Puis dévoiler le titre, le nom de l'auteur et le siècle. Mise en évidence d'un décalage en termes d'époques (Elizabethan Age ≠ Victorian Age) donc possiblement de représentation.

Dévoiler le **tableau dans son intégralité** et recueillir les réactions. Mettre en avant l'idée de **se mettre en scène** : théâtralisation de soi et de ses sentiments. S'intéresser au décor et aux détails qui entourent le personnage central pour suggérer **l'attente**.

Puis se concentrer sur le **personnage** : exprimer l'intensité de ses sentiments (mélancolie, tristesse, colère...). Exprimer souhaits et regrets. Reprise de la condition avec HAD+-EN.

Tâche intermédiaire possible : PE (*production écrite*) avec mise en voix : imaginer les pensées de ce personnage et les écrire dans un court texte à la première personne dans lequel elle surjoue sa douleur et exprime ses regrets, en utilisant des procédés vus dans le passage de théâtre. Puis le mettre en voix avec une intonation adaptée.

Étape 3 : Document 1 : *Great Expectations*

Distribuer le texte **jusqu'à la ligne 10** : résumer en quelques phrases le contenu général du passage. S'intéresser à la représentation du personnage féminin (*emphase, hyperbole et choix du présent*) : mise en évidence du narrateur et de son regard. Recherche des *marques de la présence de ce narrateur* (pronoms, présent, commentaires). En venir aux conséquences des *choix narratologiques* (organisation du récit, recul critique, suspense). Puis, se concentrer sur le décor (absence de lumière du jour, bougies) dans lequel se trouve un personnage perturbant : en venir à la dimension gothique revisitée.

Poursuivre **jusqu'à la ligne 21** et découvrir la description du personnage et de ses accessoires : vocabulaire du mariage réactivé et étoffé. Explication du sentiment d'étrangeté mentionné précédemment par les *structures restrictives*. Impression d'une mise en scène qui rappelle Mariana

dans le tableau : multitude d'indices qui conduisent à expliquer l'attitude et le costume de Miss Havisham.

Relire les lignes 1 à 21 et aborder la fin du passage. Retour sur le sentiment d'inquiétante étrangeté pour aborder le concept de *the uncanny*. Travail sur la *concession* et les *tournures emphatiques* (*it was ... that ...*, l. 22). Mettre en évidence la structure anaphorique en *I saw* : cela conduit au travail de l'imaginaire et à la construction du *villain* de l'univers gothique dans une version revisitée. Porter une attention particulière au modal *should* dans la dernière phrase pour réactiver l'expression du regret exprimé par le narrateur, Pip adulte.

On attendra des candidats une perception de la dimension gothique ainsi que l'utilisation des procédés narratologiques (Pip narrateur / focalisation interne / Pip personnage) pour justifier le suspense du passage ainsi que les commentaires du narrateur sur le jeune personnage naïf.

Étape 4 : Document 2 (de la ligne 17 à la fin) : *Measure for Measure*

Rappel des éléments de l'histoire de Mariana puis lecture du texte **jusqu'à la ligne 26** (... *unruly*) : travail sur la réaction d'Isabella (*phrases exclamatives et interrogatives, construction et intonation*)

Relire la phrase de paratexte et imaginer les scénarios possibles pour préparer la lecture du passage : lecture individuelle du passage **jusqu'à la fin** et mise en commun pour mettre en évidence des indices du stratagème à partir du vocabulaire connu pour construire le sens.

Tâche finale possible :

PE (production écrite) / mise en voix – Dans un monologue théâtral, Miss Havisham raconte, avec intensité, au jeune Pip l'abandon qu'elle a subi le jour de son mariage, son choix de décor et le scénario qu'elle a imaginé.

Remarques du jury :

- trop souvent, la tâche finale s'ancre difficilement dans l'aire anglophone étudiée, ce qui inéluctablement amène à un traitement inefficace de la compétence (inter)culturelle. Ce projet final permet aux élèves de mettre les documents en tension et de réutiliser les compétences culturelles, linguistiques et pragmatiques étudiées tout au long du parcours ;
- dans le cadre d'une exploitation en terminale en enseignement de spécialité (LLCER anglais ou LLCER, anglais monde contemporain), le jury s'attend à une connaissance fine des modalités du baccalauréat et à une exploitation du document qui réponde aux exigences des épreuves, sans pour autant tomber dans un placage qui s'appliquerait à n'importe quel dossier.

Attendus minimaux :

- sur le plan culturel : le **gothique**
- sur le plan didactique : adapter le travail en prenant en compte la **spécificité des documents** d'un point de vue **formel**

Éléments susceptibles d'enrichir la mise en œuvre et d'être relevés par le jury :

- > les procédés narratologiques dans un texte de fiction
- > l'idée du double
- > la théâtralisation / mise en scène de soi

> le lien fond/forme => dépasser le catalogue de figures de style => SENS

Quelques écueils à éviter :

sur le plan culturel : ne pas prendre en considération les caractéristiques du gothique

sur le plan didactique : commencer par la peinture car il est difficile d'en comprendre la dimension intertextuelle et la profondeur si elle est utilisée en premier document d'étude OU si utilisée en premier document, nécessité d'y revenir / ne pas repérer que Mariana dans les documents 2 et 3 est le même personnage / ne pas prendre en considération les spécificités d'un texte théâtral

Remarque finale du jury : le jury est conscient du temps de préparation pour cette épreuve et ne s'attend pas à une telle exhaustivité. Néanmoins, il a pu entendre des prestations de grande qualité sur ce sujet grâce au bon sens ainsi qu'aux qualités analytiques et didactiques des candidats. Il a pu également apprécier les prestations de candidats qui, par leur approche résolument sensible des différents documents, ont proposé des parcours d'apprentissage cohérents, permettant aux élèves de développer des compétences et des connaissances culturelles et linguistiques solides.

Exemple de traitement d'un dossier par un candidat, avec commentaires du jury

Commonwealth, common wealth? – Sujet EPC 323

- **Document 1:** Karlo Mila, "Poem for the Commonwealth 2018", addastories.org/poem-commonwealth, 2018.
- **Document 2:** National Army Museum, "What do 'Commonwealth' and 'British Empire' mean to you?", ww1.nam.ac.uk, 6 November 2015.
- **Document 3:** Commonwealth Secretariat, "Map of Commonwealth countries", thecommonwealth.org/map, September 2022.
- **Document 4:** Kenneth Mohammed, "Sunak was brutally honest, so let me return the favour: the Commonwealth today is irrelevant", *The Guardian*, 2 May 2023.

Les candidats trouveront le déroulé d'une assez bonne prestation de candidat. Si des maladresses et confusions demeurent, le jury tient à démontrer les points forts de cette présentation.

Analyse universitaire

La candidate commence par citer un extrait de Kenneth Mohammed, auteur du document 4, qui soulève d'emblée l'un des enjeux majeurs du dossier : "*What really is the purpose of the Commonwealth if it will not engage with the past?*", et interroge la raison d'être du Commonwealth aujourd'hui.

La candidate analyse ensuite les documents un par un en relevant les lignes de force thématiques, tout en analysant les caractéristiques formelles qui les font émerger. La candidate résume le document 4 en insistant sur l'opinion de l'auteur.

Remarques du jury : s'il s'agit bien d'un article d'opinion, il est nécessaire de dépasser le stade descriptif et éviter d'atténuer la critique formulée par son auteur. Ce texte est une charge virulente contre Rishi Sunak, doublée d'un appel à la disparition du Commonwealth, qu'il décrit comme une institution datée et néo-colonialiste. Il est important, dans ce type de document, de faire ressortir la thèse de l'auteur, sa force, les problématiques mises en œuvre ainsi que la structure argumentative du passage.

Dans le document 1, la candidate relève les réseaux de sens : la question de la mémoire, la question de la mort, l'association du Commonwealth à des expériences traumatisantes. Elle analyse l'évolution de l'utilisation des pronoms par la voix poétique et les variations autour des affixes notamment le suffixe privatif UN- qui nie l'existence (sans toutefois nommer les figures de style utilisées), notamment 'epicentre of epitaph' / 'epitome of Empire'. Elle commente le dernier mouvement qui se recentre sur le poème lui-même et relève l'entrecroisement du traitement des enjeux environnementaux et économiques.

Remarques du jury : le jury regrette que la candidate n'ait pas suffisamment pris en considération la forme poétique du document 1 (longueur des strophes, type de vers, jeu sur les sonorités, notamment les allitérations). L'analyse stylistique doit servir l'étude thématique pour permettre de dégager du sens. La diminution progressive de la longueur des strophes du vers 30 au vers 44 conduit à une strophe limitée à un seul vers comprenant un seul mot "Commonwealth" (v.44). Une telle construction met en évidence un point culminant dans le passage à l'étude. Ce terme entre en résonance avec "this commonwealth" (v.41) et "The commonwealth" (v.54). Cette strophe minimaliste met donc en exergue la polysémie du terme qui la constitue et le commentaire critique, voire ironique, de la voix poétique.

Dans le document 3, la candidate commente l'idée que la carte montre l'étendue du Commonwealth et, incidemment, de l'ancien Empire, mais qu'il s'agit d'un document officiel qui a également une visée promotionnelle du Commonwealth : celui-ci n'est associé qu'à des valeurs positives, il n'est pas fait mention des guerres, des morts et des expériences traumatiques liées à l'Empire mentionnées dans le 1^{er} document présenté. Elle commente et interroge le texte d'accompagnement : l'association est-elle vraiment 'volontaire' ? Dans quelle mesure les pays membres ont-ils choisi leur passé colonial ? La candidate termine en mettant l'accent sur la diversité des pays membres et les valeurs communes que le Commonwealth est censé promouvoir.

Remarques du jury : le jury apprécie la prise en compte de la visée promotionnelle du document et la mise à distance critique effectuée par la candidate dans son approche de celui-ci. Il aurait été possible de développer la réflexion au-delà en interrogeant le lien du Royaume-Uni avec les autres pays dans la mesure où l'adresse du Secrétariat du Commonwealth, citée dans le document, reste Londres.

Dans le document 2, la candidate relève la pluralité des points de vue et la diversité des intervenants et caractérise les opinions exprimées sur l'Empire, contrastées, alors que celles sur le Commonwealth sont plus unanimement positives et mettent en avant l'agentivité des pays membres. Elle relève cependant le dernier témoignage qui critique le Commonwealth en faisant référence à la richesse acquise par le Royaume-Uni pendant la période coloniale. Elle termine en insistant sur la variété de la nature des documents et la diversité des opinions exprimées dans le dossier au sujet du thème fondateur : le Commonwealth.

Remarques du jury : il rappelle la nécessité d'une véritable mise en tension des points saillants qui apparaissent dans les différents documents pour permettre le travail de problématisation.

Problématique

How does the history of the Commonwealth have an impact on the collective memory of its citizens?

Niveau

La candidate a envisagé la terminale LLCER anglais, monde contemporain (« Relation au monde : Héritage et diversité »), mais l'écarte au profit du tronc commun de terminale (« Territoire et mémoire »), elle précise que le niveau visé par son exploitation est le niveau B2.

Remarques du jury : le jury invite les candidats à justifier autant que possible les choix effectués à ce stade. L'analyse universitaire des documents doit contribuer à identifier le niveau le plus pertinent de mise en œuvre.

Projet final

Production écrite: "Write a post in your personal blog where you react to Kenneth Mohammed's article about the Commonwealth. Write about the advantages and disadvantages of this institution and give your opinion."

Remarques du jury : la polarisation avantages / désavantages, si elle n'est pas proscrite, ne permet pas ici de réellement faire progresser les élèves vers une réflexion fine des enjeux posés par le dossier. Un projet final en lien plus étroit avec la problématique permettrait de s'appuyer sur les contenus des documents et de permettre aux élèves de développer une réflexion plus approfondie et de définir des objectifs culturels et linguistiques en cohérence avec celle-ci.

Objectifs

- 1) Culturels : le Commonwealth et l'Empire, avec une attention particulière à la distinction entre les deux.
- 2) Lexicaux : le colonialisme, la conquête, la mémoire
- 3) Grammaticaux : les modaux (notamment avec HAVE + -EN, pour parler des intentions de l'auteur, les pronoms relatifs, le passif au passé, les connecteurs de contraste et de concession, rebrassage du present perfect
- 4) Phonologique : mise en voix du poème, accentuation des mots porteurs de sens, groupes de souffle
- 5) Orthoépique : la prononciation des mots transparents (*heritage*, *Empire*, etc.)
- 6) Méthodologique : structurer une carte mentale pour construire un écrit
- 7) Citoyen : apprendre à débattre

Éléments facilitateurs et obstacles

	Éléments facilitateurs	Obstacles
Document 1	Le paratexte et la syntaxe	La charge implicite
Document 2	Le titre, les deux étapes distinctes dans la vidéo, le format de l'interview	Faire la différence entre Empire et Commonwealth
Document 3	La compréhension intuitive de la carte, la clarté du texte	Le manque d'information sur l'histoire du Commonwealth
Document 4	La structure claire du document, le paratexte	La charge implicite

Ordre des documents

La candidate présente et justifie l'ordre dans lequel elle a choisi de placer les documents.

- 1) Le document 3, qui permettra une entrée en matière, et de poser une définition du Commonwealth
- 2) Le document 2, qui permet de distinguer l'Empire britannique du Commonwealth, et d'introduire la question de l'opinion au sujet de celui-ci
- 3) Le document 4, qui permettra de creuser la question des limites du Commonwealth
- 4) Le document 1, qui permettra d'aborder la question à travers la sphère personnelle et intime, la question de la mémoire, et les manques du passé

Remarques du jury : la justification de l'ordre des documents permet de percevoir la logique qui guide le projet. Elle pourrait être plus précise en explicitant certains des différents objectifs visés.

Mise en œuvre

La candidate annonce que sa mise en œuvre se déclinera en trois étapes, dont la tâche finale/le projet de fin de séquence.

Elle donne un titre clair aux deux étapes principales et précise quels documents seront traités dans chacune d'elles.

- 1) La première étape est intitulée '*The Commonwealth, a past heritage for a shared future*' et s'appuiera sur les documents 3 et 2 ;
- 2) La deuxième étape est intitulée '*The limits and the weight of the Commonwealth*' et s'appuiera sur les documents 4 et 1.

Etape 1

I) Document 3

La candidate propose de commencer l'étude du document 3 (carte du Commonwealth) par une phase d'anticipation : ne montrer du document que la mappemonde, et le logo du Commonwealth, et poser la question *What is it? What do you know about it?*

Le but est ici d'arriver à la formulation d'une définition du Commonwealth, même imprécise.

Elle suggère ensuite de faire réagir les élèves à la carte et de susciter des commentaires en posant la question *What strikes you the most?*, et attendrait des élèves qu'ils relèvent que le Commonwealth s'étend sur les cinq continents et qu'ils évoquent éventuellement la notion de puissance.

La candidate propose ensuite de révéler le texte d'accompagnement pour que les élèves puissent en prendre connaissance, elle attendrait qu'ils relèvent la notion de diversité et de différence. Elle suggère de demander aux élèves de souligner les mots porteurs de sens, et proposerait au groupe de commenter le mot *voluntary* qui est présent dans la définition.

Le but est ici de soulever un élément qui pourrait être débattu/discuté rapidement, avec l'idée que certains élèves pourraient questionner la notion d'association volontaire compte-tenu du passé colonial.

Remarques du jury : la candidate conduit les élèves à une réflexion sur le point central du dossier et sa définition proposée dans le document en question. Elle les mène au développement d'un regard critique.

Ensuite, la candidate propose une courte production écrite commune qui viserait à reformuler ce qu'est le CW et ce qu'ils en ont compris avec le document.

II) Document 2

La candidate passe ensuite au document 2 (vidéo de témoignages). La phase d'anticipation proposée porterait sur le paratexte, avec la source et le titre. Elle attendrait des élèves des hypothèses quant à la nature du document, la présence des deux questions dans le titre devant les guider vers le format de l'interview.

Elle poserait ensuite la question *What do you expect from this interview?* La candidate précise que les mots clefs du titre devraient aider les élèves à construire du sens.

Les réponses attendues seraient l'expression d'opinions au sujet du Commonwealth et de l'Empire, des avantages et des inconvénients de ceux-ci.

Le but est ici que les élèves commencent à concevoir une carte mentale avec leurs hypothèses.

La candidate procéderait ensuite à un premier visionnage pendant lequel les élèves prendraient des notes et se concentreraient notamment sur les mots accentués.

À la suite de ce visionnage, une phase d'échanges en binômes aurait lieu afin que les élèves échangent les éléments de compréhension récoltés par rapport à ceux qui avaient été anticipés, puis les reformulent dans leurs propres mots, ce qui mènera les élèves à mobiliser les pronoms relatifs et leurs connecteurs logiques de contraste (par exemple : *The first woman says that ... HOWEVER, the man WHO ...*)

S'ensuivrait une phase de conceptualisation qui amènerait les élèves à formuler les stratégies qu'ils ont mise en place pour former ces phrases.

Cette étape se conclurait par une activité de production écrite individuelle : *"Comment on the sentence pronounced by Nihal Arthanayake 'the connotations of the word Commonwealth are so much more important, and so much more relevant, and so much more inspiring than Empire'."*

Le but est ici que les élèves réutilisent des éléments de compréhension et donnent leur avis.

Remarques du jury : Le jury regrette que la question de la dimension culturelle n'ait pas été abordée dans cette partie pour distinguer Commonwealth et British Empire auprès des élèves. Il aurait de plus été profitable que la candidate explique comment elle fait le lien entre la vidéo et le premier document proposé, la carte du Commonwealth.

Etape 2

1) Document 4

La phase d'anticipation proposée par la candidate porterait sur le paratexte, ainsi que la précision sur l'identité de l'auteur qui apparaît à la fin du document. Elle permet de déterminer la thématique du document. Elle poserait ensuite la question *What do you expect? What kind of article is it?*. Le titre permet ici aux élèves d'identifier une mise en avant de l'opinion de l'auteur. La candidate propose quelques productions possibles d'élèves

Une deuxième phase d'anticipation portant sur les lignes 1 à 5 permettrait aux élèves d'expliciter qui est Rishi Sunak et de préciser l'événement exact sur lequel porte l'article.

Les élèves seraient ensuite invités à procéder à une lecture de vérification avec un tableau à trois colonnes pour les guider vers l'autonomie dans la compréhension (*What I know/What I want to know/What I've learnt*). S'ensuivrait une mise en commun en groupes.

Remarques du jury : l'utilisation de *What I know/What I want to know/What I've learnt* n'apporte pas réellement d'éléments aux élèves qui leur permettraient de progresser dans leur compréhension du document et de prendre en compte sa spécificité. Il serait plus judicieux d'élucider la position de l'auteur

à partir du titre pour que la thèse en lien avec la notion de réparation soit clairement posée dès le départ. L'étude des marques de la subjectivité permettrait de mettre en évidence le caractère personnel de sa position. Enfin, il est incontournable d'envisager la structure argumentative du passage qui s'appuie sur une confrontation d'opinions sur l'existence du Commonwealth.

La candidate propose ensuite un travail sur la compétence orthoépique portant sur la prononciation des mots transparents, un travail sur le *present perfect*, et un travail sur le passif dans le passé.

Les élèves devraient ensuite s'enregistrer en production orale pour résumer le contenu du document.

Remarques du jury : la cohérence entre les objectifs linguistiques et les lignes de force du projet liées à la problématique mériterait d'être explicitée.

II) Document 1

L'anticipation porterait sur le paratexte pour que les élèves déterminent le type de document.

La candidate envisage de poser la question *What do you expect from a poem?* aux élèves afin d'anticiper ce qu'est un poème et les caractéristiques formelles auxquelles les élèves peuvent s'attendre. Elle attend qu'émergent les termes *key words*, *repetitions*, *theme*, *rhymes*, *emotions*, *stylistic effects*.

Les élèves procéderaient ensuite à une lecture silencieuse de repérage, puis elle poserait la question *Do you like it?* et *Why/Why not?* Elle propose quelques productions d'élèves possibles (*Yes, it's well written. / No, it's sad and violent.*).

La consigne suivante serait *Now, pick out all the elements that make you feel that way.* Elle s'attendrait à ce que les élèves relèvent les assonances, les allitérations, les métaphores, et la rupture du vers ligne 44.

Elle indique ensuite que « tous ces éléments seraient creusés ».

La phase suivante porterait sur la mise en voix du poème. Les élèves seraient d'abord confrontés à un modèle authentique de lecture à haute voix du poème (par l'assistant, un élève anglophone, une lecture trouvée en ligne), puis sur la mise en voix par les élèves avec un travail sur l'accentuation, sur les mots porteurs de sens, les groupes de souffle et les allitérations.

Une tâche intermédiaire de production écrite conclurait cette phase. La consigne serait : *You're a poet. Write an additional stanza to talk about the role of the Commonwealth today.* L'objectif ici serait qu'ils réutilisent leurs connaissances sur le Commonwealth, et mobilisent leur créativité et une approche personnelle.

Etape 3

Cette étape est la réalisation de la tâche finale. La candidate rappelle la consigne. L'enseignante demanderait aux élèves ce dont ils ont besoin pour la réaliser afin de les amener à formuler eux-mêmes les critères d'évaluation.

- Sur le plan culturel : des connaissances sur le Commonwealth
- Sur le plan lexical : le vocabulaire du colonialisme.
- D'avoir réfléchi au rôle des écrivains engagés.
- Sur le plan méthodologique : s'appuyer sur les mots porteurs de sens et les connecteurs de contraste.

- Répondre à la problématique et réinvestir ce qu'ils ont appris.

Remarques du jury : l'absence de débat proposé dans la mise en œuvre semble en contradiction avec l'objectif citoyen annoncé avant l'énoncé du parcours.

Entretien

L'entretien revient sur les points suivants.

- 1) Le niveau choisi, que la candidate justifie.
- 2) Le débat proposé dans l'objectif citoyen : la candidate propose d'ajouter un court débat après la tâche intermédiaire de production écrite *Comment on the sentence...* et un vrai débat après le travail sur le document 4.
- 3) La formulation précise du sujet du débat.
- 4) L'exploitation du document 4 avec le tableau de guidage en autonomie.
- 5) L'approfondissement de la compréhension de l'écrit portant sur le document 4.
- 6) La tâche de production orale pour résumer le contenu du document 4.
- 7) Le nombre d'étapes prévues (et le nombre de séances réelles).
- 8) Le rôle des tâches intermédiaires vers la tâche finale.
- 9) Les objectifs grammaticaux et lexicaux.

*Rapport présenté par Jean-Michel Abolivier, Thomas Gifford et Muriel Neveu
Avec la contribution des membres du jury d'EPC*

4.2. Explication en langue étrangère (épreuve sur programme, ESP)

Communément appelée « épreuve sur programme » (ESP) depuis de nombreuses sessions, l'épreuve d'explication en langue étrangère se compose de quatre exercices se déroulant dans l'ordre suivant :

- thème oral ;
- faits de langue ;
- commentaire d'un texte de littérature ou de civilisation (ouvrage ou question au programme de la session) ;
- compréhension-restitution.

4.2.1. Thème oral

La sous-épreuve de thème oral est celle par laquelle débute l'épreuve sur programme (ESP). Elle est donc cruciale, en ceci qu'elle donne le ton à l'ensemble de l'épreuve d'une durée maximale d'une heure, bien qu'elle-même ne soit censée durer guère plus de sept minutes. Qu'il soit dit dès l'abord que les candidates et les candidats doivent veiller à ne pas se démobiler quand ils pensent avoir été peu performants ou avoir commis des erreurs qu'ils jugent irrémédiables : nombre de prestations d'ensemble satisfaisantes ont commencé par un thème imparfait à plusieurs égards et le jury, qui découvre le texte à traduire en même temps que les candidats, a pleinement conscience de la difficulté de l'exercice – une difficulté accrue par le stress légitimement ressenti quelques instants seulement après être entré en salle d'interrogation.

Ce rapport s'appuie sur ceux publiés les années passées, dont la lecture est vivement recommandée pour se préparer au mieux à l'exercice. Cette brève introduction, au cours de laquelle des conseils généraux seront donnés, sera suivie d'une présentation générale de la sous-épreuve, d'une liste des difficultés de traduction sur lesquelles le jury souhaite attirer l'attention des futurs candidats, puis de

plusieurs exemples de textes donnés au cours de la session 2025, accompagnés d'une traduction proposée par le jury et de son commentaire.

Rappelons, en guise de propos liminaire, que tous les textes, d'une centaine de mots environ, sont extraits d'articles de presse publiés entre le mois de septembre et le mois de janvier précédant la session. Ils proviennent de sources variées (*Libération*, *Le Figaro*, *Marianne*, *Le Monde*, *Le Monde diplomatique*, *Les Échos*, *L'Humanité*, *L'Obs*, *Sud-Ouest*, *Télérama*...) et ont en commun de poser des problèmes de traduction spécifiques, nécessitant la mise en œuvre de stratégies et le recours aux procédés de traduction bien connus des candidats. Si l'épreuve, qui porte sur une langue journalistique et non littéraire, diffère en ce sens de celle du thème écrit, ces stratégies et ces procédés sont, eux, identiques. La préparation spécifique à cette épreuve tient donc surtout à la lecture régulière de la presse au cours de l'année, en français et en anglais. C'est ce qui permet aux candidats de bien connaître les thèmes qu'elle aborde dans ses rubriques principales (politique, économie, culture, science...) et de se familiariser avec la langue employée pour les traiter – une langue sans technicité particulière mais souvent idiosyncratique, marquée par des effets stylistiques, des images, parfois des jeux de mots, dont il convient de rendre compte.

Déroulé de l'épreuve

Les consignes de l'épreuve sur programme sont rappelées aux candidats en amont, à commencer par celles du thème oral. Le chronomètre est déclenché dès que le candidat retourne la feuille posée sur le bureau et découvre, en même temps que le jury, le texte à traduire. Les candidats disposent alors de deux minutes pour prendre connaissance de l'extrait avant d'en proposer une traduction. Quelques corrections peuvent être apportées au fil de celle-ci, à condition qu'elles soient ponctuelles et ne parasitent ni la concentration du candidat, ni la prise de notes par le jury. Au terme de la traduction, les candidats sont invités, s'ils le souhaitent, à corriger un segment (et un seul) d'un maximum de dix mots, qui leur sera alors relu. Le thème oral ne donne pas lieu à un entretien avec le jury.

Nous souhaitons rappeler ici que le titre de l'article ne doit pas être traduit. Tout changement de la ponctuation ou de la typographie par rapport au texte original devra en revanche bien être signalé au fil de la traduction. Ces modifications portent en général sur les majuscules (pour les adjectifs de nationalité, les jours de la semaine et les mois, par exemple, ou encore les titres d'ouvrages) ou sur une virgule ou un point, qui pourront être avantageusement traduits par un tiret, notamment lorsqu'une telle adaptation de la ponctuation permet d'éviter la traduction en l'état d'une phrase nominale, peu naturelle en anglais. La traduction des mots « États-Unis » et « Royaume-Uni » implique la disparition du trait d'union, qu'il convient de signaler également.

Le jury ne saurait conseiller une méthode plus qu'une autre pour tirer le meilleur profit des deux minutes de préparation. Seul un entraînement régulier permettra aux candidats d'adopter celle qui leur paraîtra la mieux adaptée. En tout état de cause, les difficultés de traduction doivent être repérées d'emblée au cours de cette brève préparation : déplacements syntaxiques à opérer, complexité de certains groupes nominaux, problèmes éventuels liés à la concordance des temps, etc. Il est essentiel que la logique interne du passage soit bien comprise et que les échos soient repérés avant que les candidats se lancent dans leur traduction. Cette première vision d'ensemble permet d'éviter des incohérences – telles que deux traductions différentes proposées pour un titre d'ouvrage apparaissant deux fois au sein d'un même texte – ou encore des erreurs d'inattention (« Altadena » a ainsi été rendu par « Atlanta » dans un article qui traitait des feux qui ont ravagé Los Angeles et ses alentours).

Le stress pousse parfois les candidats à proposer leur traduction à un rythme saccadé ou trop rapide. Le jury écrit la traduction *in extenso* et sous la dictée et devra par conséquent interrompre les candidats si le rythme ne le lui permet pas. Il ne faut bien sûr pas interpréter ces interruptions comme la marque d'un agacement : elles s'avèrent simplement nécessaires au bon déroulement de l'épreuve. Les

candidats ont néanmoins tout intérêt à essayer de s'en prémunir pour ne pas être perturbés en cours de traduction. Cette capacité à prendre en compte son auditoire, en s'exprimant aussi de manière intelligible, est une qualité de tout enseignant, que le stress ne doit pas mettre à mal. Le jury souhaite d'ailleurs rappeler qu'il n'est pas interdit d'écrire sur la feuille de thème fournie aux candidats : certains ont pu s'en servir lors de cette session pour écrire des passages de leur propre traduction pendant qu'ils la dictaient, leur permettant ainsi de garder une trace de leur proposition tout en adaptant leur rythme à la prise de note du jury. Ceci est aussi permis du moment que ce choix n'empiète pas sur les 5 à 7 minutes à consacrer à l'ensemble de l'exercice. Nous rappelons aussi qu'une attention toute particulière sera portée à la correction phonologique et à la chaîne parlée dès ce premier temps de l'épreuve, même si la concentration est logiquement dirigée vers la précision lexicale, syntaxique et grammaticale.

Traduction et typologie des difficultés

La correction linguistique est bel et bien l'enjeu principal du thème oral. Dans le passage du français à l'anglais se jouent tout à la fois la précision sémantique de la traduction, la prise en compte des règles fondamentales de syntaxe et de grammaire ainsi que la capacité à tenir compte du caractère idiomatique de la langue. Nous listons ci-dessous, en guise de « boîte à outils » à destination des futurs candidats, les dix difficultés principales de l'exercice, qui doivent faire l'objet d'un entraînement spécifique en amont (à l'aide d'un manuel de grammaire ou d'un entraînement au thème grammatical, par exemple) et d'une attention particulière lors de l'interrogation. Cette typologie des difficultés – et donc, des écueils à éviter – n'est pas hiérarchisée et n'est bien sûr pas exhaustive. Elle permettra néanmoins de commenter la plupart des erreurs relevées au cours de la session 2025, dont certaines sont données ici en guise d'illustration, sans jugement aucun de la part du jury.

- Organisation syntaxique

Il arrive fréquemment que la syntaxe d'une phrase en français ne puisse être reproduite à l'identique en anglais. Dans ce cas, le déplacement d'un ou plusieurs groupes syntaxiques au sein de la phrase est nécessaire, le plus souvent pour rapprocher le sujet du verbe et / ou le verbe de son complément d'objet. Il est d'ailleurs recommandé de prêter une attention toute particulière à ces réagencements syntaxiques lors des 2 minutes de préparation : ils seront plus difficiles à opérer en cours de route, contrairement aux aspects lexicaux qui font souvent l'objet de corrections *a posteriori* de la part des candidats. La place des adjectifs a également pu poser des problèmes comme ce fut le cas dans la traduction du segment « sous une forme partiellement réutilisable » qui a été rendu par « **in a form partially reusable* ».

- Erreurs de sens

La contrainte de temps particulièrement exigeante pour cet exercice conduit parfois les candidats à perdre de vue le sens d'ensemble du texte qu'ils traduisent. Cela peut les amener à commettre des contre-sens particulièrement dommageables, que l'on aurait pu éviter grâce à une première lecture globale du texte. Ainsi, dans un article du *Monde* traitant de la disqualification récente de l'idée du « bon père de famille », un candidat a pris au pied de la lettre l'expression alors qu'elle était employée de façon distanciée, proposant ainsi l'idée selon laquelle « *being a good father is outdated* », ce qui est contraire à l'idée générale exprimée dans le texte. De même, une traduction fautive des unités de mesure mentionnées dans un article qui portait sur une extension en construction à Monaco attribuait ainsi à la principauté tout entière une superficie de 2 m². Dans ce même article, la phrase « Ici, c'était la mer » a plusieurs fois été traduite : « *It was the sea here* », ou encore, « *Here was the sea* » alors que le sens du texte devait inviter les candidats à comprendre qu'il s'agissait d'un emplacement désormais occupé par un chantier destiné à une extension immobilière. Il convenait donc de rendre cette rupture vis-à-vis de la situation passée par « *This used to be the sea* ».

Si le jury se doute que ces erreurs relèvent le plus souvent de simples étourderies, il invite néanmoins les candidats à y prêter une attention toute particulière : l'exercice ne comportant pas de séance de questions, la traduction qui leur est dictée est évaluée en l'état.

- Détermination

Les règles d'emploi des articles A/AN, THE et Ø sont bien connues des candidats. Pourtant, leur usage donne lieu à des erreurs fréquentes. Dans le segment « *Les artistes et les créateurs sont confrontés à* », « *artistes* » et « *créateurs* » sont indéterminés car ces noms renvoient à une classe. Ils seront donc précédés de l'article zéro « Ø Artists and Ø creators are faced with ». En outre, une majorité des textes de la session 2025 comportait une référence à une personnalité dont le nom était précédé de son titre ou de la fonction qu'elle occupe : « *l'anthropologue Anne Monjaret* », « *L'écrivaine et critique Hélène Frappat* », etc. La détermination des noms « *anthropologue* » et « *écrivaine et critique* » en français n'est pas possible en anglais, car elle serait redondante avec les noms propres à droite. On dira donc « Ø anthropologist Anne Monjaret » et « Ø Writer and critic Hélène Frappat ».

- Lexique

Le thème oral est un exercice qui requiert clarté et précision, notamment dans le choix des mots usités. On ne peut que conseiller aux préparateurs de concevoir un lexique thématique au fil des lectures de l'année pour enrichir toujours et encore leur vocabulaire et combler des lacunes somme toute légitimes, étant donné l'écart qui peut exister entre les sujets abordés dans les textes à traduire et leur pratique de la langue en classe. Certaines expressions sont toutefois à connaître compte tenu de la fréquence de leur emploi dans la presse anglophone, ainsi la traduction du segment « le président élu » par la périphrase « **the recently elected president* » au lieu de « *the president elect* » a été plus lourdement sanctionnée que des manques lexicaux pour rendre des expressions moins courantes. Pour autant, toute lacune lexicale et, à plus forte raison encore, toute omission est logiquement considérée comme une erreur de traduction. Il en va de même pour les calques du français, surtout quand ceux-ci mènent à des contre-sens, des non-sens, ou encore à des barbarismes (« **the social park* » pour « le parc social » ; « **captated* » pour « captée » ; « **principauty* » pour « principauté »). S'il arrive qu'un mot ou une expression soit inconnu des candidats (comme « *le ruban de Möbius* » qui se dit « *Möbius strip* » en anglais, par exemple) et qu'il n'appartienne pas même à leur vocabulaire passif, rappelons qu'un hyperonyme ou, à défaut, une approximation vaut toujours mieux qu'une omission.

Terminons toutefois cette liste en réaffirmant qu'en dépit des difficultés qu'elle nous a permis de détailler, le jury a entendu de très belles prestations de plusieurs candidats qui ont proposé des solutions à la fois inventives et idiomatiques, démontrant ainsi une compréhension fine de la langue, qu'il s'agisse de réagencements syntaxiques menés avec beaucoup de maîtrise, ou de suggestions lexicales particulièrement bien adaptées au contexte. On notera, à titre d'exemples, la proposition de l'adjectif « *quirky* » pour traduire l'aspect « décalé » des pulls de Noël « ringards », l'emploi de l'expression « *to try their luck* » pour rendre « tenter leur chance », ou encore le recours à la collocation « *political stalemate* » pour traduire la notion d'« immobilisme politique ».

Exemples de textes proposés lors de la session 2025

Avant de commenter quelques-uns des extraits soumis aux candidats lors de la session 2025, voici la liste des thématiques abordées dans les articles choisis : la nouvelle extension immobilière à Monaco, la cérémonie des Golden Globes, la gouvernance de l'eau, l'évolution de la figure de la « vieille fille » ou de celle du « bon père de famille », la mode du pull de Noël ringard, l'année Cézanne 2025 à Aix-en-Provence, la fréquentation des cinémas, le modèle économique des outre-mer, l'application TikTok, l'utilisation du plastique, l'intelligence artificielle, les incendies de Los Angeles, les écarts de revenus, etc. Cette liste montre la diversité des sujets traités et bat en brèche l'idée selon laquelle la culture de

l'angliciste se limiterait à des thématiques purement civilisationnelles ou littéraires. Elle nous donne l'occasion de rappeler qu'il n'est pas attendu des candidats qu'ils soient au fait de chaque événement couvert de près ou de loin dans la presse au cours de l'année de préparation, mais qu'il est essentiel qu'ils se soient entraînés à traduire des extraits de sources variées, portant sur des sujets aussi divers que possible. Ainsi, ils ne seront pas pris au dépourvu lorsqu'ils auront à rendre compte d'idées parfois complexes, exprimées dans une langue spécifique. De nombreux candidats ont manifestement fait ce travail de préparation et ont fait montre d'une grande agilité dans la traduction du texte qui leur était proposé. Qu'ils en soient ici félicités ! Espérons que les extraits donnés ci-dessous, accompagnés de la traduction proposée par le jury, permettront aux futurs candidats d'en faire de même et de comprendre les exigences de l'exercice pour mieux en éviter les écueils.

Sujet 1 :

Il incarne la générosité d'un réalisateur passionné par son art, qui a mis sur l'écran sa sensibilité et son talent pour créer un style très personnel, de renommée internationale. Avec *La Chambre d'à côté*, tourné en langue anglaise, un nouveau chapitre s'ouvre pour Pedro Almodóvar. En septembre dernier, il obtenait avec ce film le Lion d'or du festival de Venise. Après des années de prix cannois qui n'étaient pas la Palme d'or, cette reconnaissance prend la mesure d'un véritable accomplissement. En changeant de langage, l'Espagnol bien-aimé est resté fidèle au meilleur de lui-même, un monde féminin où les émotions s'ancrent dans la beauté comme dans l'épreuve.

STRAUSS, Frédéric, « Pedro Almodóvar nous livre sa leçon de cinéma : "Je ne peux pas me passer de la vitalité des couleurs" », *Télérama*, 8 janvier 2025.

Traduction proposée par le jury :

He is the living embodiment of a filmmaker who is passionate about his craft, projecting his sensibility and his talent onto the screen to create a deeply personal style of international renown. *The Room Next Door*, which was shot in English, marks a new chapter in Pedro Almodóvar's career. Last September, this film earned him the Golden Lion at the Venice Film Festival. After years of Cannes awards that fell short of the *Palme d'or*, this recognition stands as a genuine achievement. By changing language, the beloved Spaniard has remained true to what he does best – creating a feminine world where emotions are grounded in beauty as much as in hardships.

Remarques :

- Il convenait ici de traduire le titre du film dont on nous dit qu'il est en anglais, en indiquant les majuscules. Pour ce qui est des récompenses mentionnées, le « Lion d'or » étant une traduction de l'italien Leone d'oro, la logique voulait que les candidats traduisent également ce segment. En revanche, le jury a accepté que la « Palme d'or » ne soit pas traduit dans la mesure où le contexte éclairait suffisamment la nature du prix et que la presse anglophone le reprend fréquemment tel quel. Il aurait aussi été judicieux d'indiquer qu'il devait être mis en italiques ou souligné comme le veut la convention pour les mots étrangers.
- Le segment « *fidèle au meilleur de lui-même* » a induit de nombreux calques. Il fallait dans la mesure du possible éviter « **faithful to the best of himself* » trop flou en anglais, pourquoi pas au moyen d'un étouffement comme nous le suggérons avec « *true to what he does best* ».
- La traduction de « l'Espagnol bien-aimé » a souvent entraîné des confusions regrettables entre les termes « Spaniard » et « Spanish » (« **the beloved Spanish* »). Rappelons ici que les changements apportés aux majuscules doivent également être signalés lors de la dictée au jury lorsqu'elles diffèrent du texte français, qu'il s'agisse des adjectifs de nationalité ou des mois de l'année comme ici pour « September ».

Sujet 2 :

Plus d'un siècle après la mort de Cézanne, Aix-en-Provence s'apprête à célébrer en grande pompe l'illustre administré qu'elle a longtemps boudé. Lancée par les édiles locaux avec tambours et trompettes, « l'année Cézanne 2025 » s'annonce comme un grand raout culturel, qui marquera le retour de l'artiste en son pays après des années de désamour. Exposition XXL au musée Granet, ouverture au public de la bastide du Jas de Bouffan où le jeune virtuose exerça ses premiers coups de pinceau sur les murs du salon familial, dépoussiérage de l'atelier des Lauves, l'autre de ses dernières années...

FÉLIX, Virginie, « Cézanne rentre à Aix par la grande porte », *Télérama*, 4 décembre 2024

Traduction proposée par le jury :

More than a century after Cézanne's death, the town of Aix-en-Provence is preparing to lavishly celebrate its illustrious native son which she had long neglected. Launched clamorously by local officials, the "Cézanne Year of 2025" is set to be a major cultural event, which will mark the artist's return to his homeland after years of unrequited love. The celebration will feature a larger-than-life exhibition at the musée Granet, the opening of the *bastide* of the Jas de Bouffan where the young virtuoso tried out his first brushstrokes on the family living room walls, and the freshening up of the Lauves workshop, Cézanne's final retreat...

Remarques :

- La difficulté de ce thème tient en large partie à la présence de termes et d'expressions typiquement français qu'il n'était pas toujours facile de rendre en anglais, en l'absence d'équivalents stricts. Voici les choix que nous avons faits pour les plus problématiques d'entre eux :
 - La notion de « désamour » entre la ville et le peintre pouvait se prêter à plusieurs traductions : nous avons opté pour une formule idiomatique « *unrequited love* » mais il était possible de choisir un terme plus neutre tel que « *neglect* ».
 - Le terme de « bastide » a parfois été rendu par « *estate* » par les candidats, ce qui était tout à fait acceptable. Néanmoins, il nous a semblé intéressant de conserver le terme français qui traduisait aussi une spécificité culturelle architecturale du sud de la France. Ce choix nous a semblé d'autant plus judicieux que le lien de l'artiste à sa terre natale est au cœur de l'article. Il permettait ainsi de conserver cette couleur locale qu'un terme anglais plus neutre aurait effacé. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons choisi de conserver le « *musée Granet* » plutôt que de traduire « *Granet museum* ».
- La traduction d'« édiles locaux » a aussi causé quelques faux-sens. Si l'on se fie à la définition du Trésor de la Langue Française, par analogie de la fonction désignée par le terme dans la Rome ancienne, un édile est un conseiller municipal. « *officials* » permettait de conserver le sens et le ton du terme qui pouvait donc aussi être rendu par « *representatives* » puisqu'il s'agit d'élus, mais il fallait éviter « *civil servants* », par exemple, qui désigne des fonctionnaires.
- Il convenait d'étoffer la dernière phrase, nominale en français, afin de rendre sa syntaxe plus idiomatique en anglais. Ici un simple ajout en début de phrase (« *The celebration will feature* ») permettait de la lier au reste.
- Si traduire « les murs du salon familial » pouvait être traduit par « *the walls of the family living room* » était possible, le réagencement que nous proposons à travers « *the family living room walls* » permet de rendre la phrase moins lourde et plus fluide.

Sujet 3 :

En 2023, le niveau de vie médian des ménages fréquentant le Secours Catholique s'établit à 555 euros par mois, en recul de 19 euros par rapport à 2022. 95% d'entre eux vivent en dessous du seuil d'extrême

pauvreté. Les demandes concernent essentiellement la nourriture (46%) et de l'aide pour payer les factures – 46,1% des ménages étant en situation d'impayés. Ce sont principalement des familles monoparentales, de nationalité française (78%), vivant plutôt dans le parc social, avec des ressources insuffisantes (756 euros en moyenne) pour subvenir aux dépenses quotidiennes. Autres enseignements : la pauvreté continue de se féminiser (56,7% des personnes rencontrées sont des femmes), avec une forte proportion de mères isolées.

BARBEZAT, Eugénie, « Les plus pauvres n'arrivent plus à faire valoir leurs droits », *L'Humanité*, 14 novembre 2024.

Traduction proposée par le jury :

In 2023, the median standard of living for households assisted by the Secours Catholique stood at 555 euros per month, a drop of 19 euros compared to 2022. Ninety-five percent of these households live below the extreme poverty threshold. Requests for assistance mainly had to do with food (46%) and help with paying bills – 46.1% of households are behind on payments. They are mostly single-parent families, of French nationality (78%), generally living in social housing with insufficient income (756 euros on average) to meet daily expenses. Among other key findings: poverty still predominantly affects women (56.7% of those assisted are female), with a high proportion of single mothers.

Remarques :

- Ce texte plus factuel comportait des difficultés dans la façon dont il convenait de rendre les données chiffrées. Ainsi, la notion de médiane, lorsqu'elle était traduite par l'idée de moyenne avec le terme « *average* », qui apparaissait plus loin, créait un faux sens.
- Il n'était pas nécessaire de traduire Secours Catholique.
- Il fallait aussi éviter de traduire « *fréquentant* » par un calque qui aurait été trop flou en anglais d'où le choix de « *assisted by* » qui permettait une plus grande précision.
- « *étant en situation d'impayés* » a été traduit « *are behind in on payments* » dans notre proposition mais nous avons aussi accepté d'autres solutions telles que « *are in debt* » ou encore « *are unable to pay the bills* » (mais il fallait aussi éviter la répétition de « *bills* » au sein de la phrase).
- Certains candidats ont été déroutés par la nature plus technique de ce texte, ce qui a pu transparaître dans la traduction de tournures journalistiques par des calques alors que des équivalents relativement courants existent dans la presse anglophone. En voici quelques-uns :
 - *Ménages* → *households*
 - *Familles monoparentales* → *single-parent families*
 - *Le parc social* → *social housing*
- La dernière phrase a aussi occasionné de nombreuses erreurs que ce soit au niveau de la syntaxe – il fallait impérativement étoffer le début de phrase « Autres enseignements » – ou du lexique. En effet, l'abstraction du procédé exprimé par « la pauvreté continue de se féminiser » nécessitait plusieurs modulations pour arriver à une phrase idiomatique en anglais. Il nous a semblé préférable d'éviter la traduction littérale de « *se féminiser* » par « **is increasingly feminised* », proposée par plusieurs candidats, qui tend à personnifier trop fortement la notion de pauvreté en anglais. Enfin, nous avons aussi opté pour la transposition du verbe (« *continue de* ») en français dont le sens est porté par l'adverbe « *still* » qui permet une plus grande fluidité dans la traduction tout en conservant l'idée d'une tendance déjà ancrée qui ne fait que se confirmer.

Sujet 4 :

L'application TikTok fait feu de tout bois pour tenter de lever les menaces judiciaires américaines qui pèsent sur elle. D'une part, elle vient ainsi de demander à la Cour suprême des États-Unis de suspendre

l'application d'une loi contraignant sa maison mère chinoise, Bytedance, à la vendre d'ici un mois sous peine d'interdiction aux États-Unis.

D'autre part, selon NBC News, le patron de TikTok, Shou Zi Chew, devait rencontrer Donald Trump, dans sa propriété de Mar-a-Lago, en Floride. L'objectif étant de plaider sa cause auprès du président élu qui, désormais, assure avoir un « faible » pour le réseau social.

FOUQUET, Claude, « TikTok saisit la Cour suprême américaine pour ne pas être interdit et courtise Trump jusqu'en Floride », Les Echos, 17 décembre 2024

Traduction proposée par le jury :

TikTok is doing everything in its power to fend off US judicial threats looming over it. On the one hand, it has just asked the U.S. Supreme Court to suspend the enforcement of a law forcing its Chinese parent company, Bytedance, to sell it within a month or face a ban in the United States.

On the other hand, according to NBC News, TikTok CEO Shou Zi Chew was supposed to meet Donald Trump at his Mar-a-Lago estate in Florida. The goal was to make his case to the President elect who now claims he has a soft/weak spot for the social media platform.

Remarques :

- Le participe présent « *L'objectif étant de plaider sa cause* » a été rendu par un verbe conjugué en anglais (« *The goal was to make his case* ») pour éviter l'absence d'un verbe principal et donc un fragment au lieu d'une phrase complète.
- Il était attendu des candidats qu'ils appliquent la terminologie juridique anglophone exacte, souvent présente dans la presse, notamment pour ce qui est de « *l'application de la loi* » qui ne pouvait être rendu que par le terme de « *enforcement* ».
- Cet extrait contenait plusieurs tournures idiomatiques pour lesquelles il n'était pas toujours évident de trouver des équivalents en anglais. Ainsi, l'expression « *faire feu de tout bois* » a souvent dû être aplanie à la faveur de tournures moins imagées, telles que « *TikTok is doing everything it can* », ou, comme ici, « *TikTok is doing everything in its power* ». La suite de la phrase en anglais « *to fend off US judicial threats looming over it* » est, en revanche, plus imagée, ce qui permet de conserver le ton de l'article. L'expression « *avoir un faible pour* » a été source de plusieurs maladresses telles que « *he has a thing for the social network* » ou encore « *he has a crush on* » dont le registre est trop familier et le sens un peu plus fort que celui du texte d'origine. « *to have a soft/weak spot* » qui a été proposé par d'autres candidats semblait mieux respecter le sens de l'expression française et le ton de l'article tout en étant assez idiomatique.

*Rapport présenté par Louise Fang
Avec la commission Thème oral et la contribution du jury*

4.2.2. Faits de langue

Conditions de préparation et de passage

L'épreuve de faits de langue est la deuxième sous-épreuve de l'épreuve sur programme (ESP). Elle suit le thème oral et précède le commentaire, suivi lui-même de la compréhension-restitution. Elle porte sur le texte de civilisation ou de littérature dont le candidat doit faire une explication. Dans ce texte, le jury aura souligné deux faits de langue que le candidat doit analyser. C'est la seule des quatre sous-épreuves à se dérouler en français et, comme le thème oral, elle n'est pas suivie d'un entretien. Il est donc d'emblée impératif pour les candidats de faire preuve de précision et d'exhaustivité puisqu'il n'est pas possible d'améliorer sa note grâce à un échange avec le jury

Sur les 3 heures de préparation de l'épreuve, il est recommandé aux candidats de ne pas consacrer plus de 45 minutes à la préparation des faits de langue. Lors de la présentation des trois premières sous-épreuves devant le jury, même si les candidats sont libres de gérer leur temps comme ils le souhaitent, il est recommandé de ne pas passer plus de 8 minutes sur les faits de langue, à répartir aussi équitablement que possible entre les deux segments.

Connaissances et terminologie

Le jury renouvelle ici les conseils et recommandations donnés dans le rapport du jury de la session 2024 concernant la terminologie et les connaissances attendues des candidats, qui lui apparaissent toujours aussi pertinents au vu des prestations entendues cette année.

La sous-épreuve de faits de langue ne se fonde pas sur un programme. Il est donc nécessaire d'avoir des connaissances exhaustives de la grammaire anglaise car les sujets donnés peuvent appartenir à tous les domaines : domaine nominal (ex : fonctionnement des noms, détermination, adjectifs, structures internominales), domaine verbal (ex : temps et aspects, modalité, passif), et syntaxe (ex : complémentation du verbe, subordination, réorganisations syntaxiques).

La description et l'analyse pertinente d'un segment donné passent notamment par une maîtrise de la terminologie linguistique. Cela concerne d'abord les étiquettes descriptives élémentaires (catégories et fonctions), qui ne sont pas toujours bien maîtrisées. Il est ainsi attendu que les candidats connaissent la distinction traditionnelle qui existe entre verbes lexicaux et auxiliaires, entre déterminants et proformes, ou encore entre adverbes, prépositions et conjonctions. Certaines étiquettes sont abusives : tous les mots en *wh-* ne sont pas des pronoms interrogatifs, et le terme de « déictique » ne constitue pas une catégorie syntaxique mais une étiquette sémantique qui peut s'appliquer à plusieurs unités de nature différente (*this* et *that*, mais aussi *you*, *here*, *tomorrow* ou *last year*). Il faut également veiller à ne pas utiliser les étiquettes de façon approximative : « pseudo-clivée renversée » (au lieu de « inversée »), « le proforme » (au lieu de « la »), « end weight focus » (qui n'existe pas, il s'agit soit de « end weight », soit de « end focus »). Enfin, il est nécessaire de ne pas confondre nature et fonction : ce n'est pas parce qu'un élément apparaît avant un nom et qu'il a la même position qu'un adjectif qu'il s'agit nécessairement d'un adjectif ; il peut très bien s'agir d'un nom (nature) en fonction de modifieur d'un autre nom (fonction). Le jury rappelle que toutes les approches théoriques sont acceptées et qu'il ne favorise aucune terminologie, tant que celle qui est utilisée existe et est cohérente.

Le jury a relevé de grandes difficultés sur les questions de syntaxe et invite les candidats à s'y préparer sérieusement. Rappelons que les analyses en syntaxe sont largement faisables (de très bonnes notes ont d'ailleurs été attribuées sur ces sujets), mais exigent une rigueur dans le découpage des constituants et dans la définition des structures. Il est ainsi utile de rappeler qu'un groupe verbal n'inclut jamais le sujet (il s'agirait sinon d'une proposition), et qu'une proposition principale ou matrice ne s'arrête pas là où commence une subordonnée, mais l'inclut en son sein. Il faut également faire preuve d'exactitude dans la dénomination des types de subordonnées pour éviter les approximations (ex : « proposition subordonnée complétive adverbiale qui est une relative infinitive »).

Les candidats doivent également faire attention aux transferts de la terminologie grammaticale française, parfois datée. On évitera donc le terme d'adjectif possessif pour lui préférer celui de déterminant possessif. On préférera également l'étiquette morphologique de prétérit plutôt que celle, sémantique, de passé. Enfin, le terme de complément d'objet second doit être oublié : il correspond en fait en anglais au premier objet des constructions ditransitives (ex : *I gave the candidates some good advice*).

Il est à noter que tout concept employé doit être expliqué brièvement. Très souvent, les candidats manipulent des termes qui ne sont jamais définis (ex : fléchage, génitif déterminatif, préconstruit, pseudo-clivée, end focus), peut-être par absence de maîtrise de ce que ces termes recouvrent, ce que le jury a pénalisé. Il faut par ailleurs bannir tout vocabulaire tellement jargonnel qu'il en devient fautif (« accompagner la rupture du code », « dislocation de l'ordre canonique », « le passif réfère par fléchage »). Une connaissance précise de ce à quoi renvoient les termes employés permettrait

par ailleurs de ne pas confondre un certain nombre de notions pourtant différentes : modalité radicale / modalité épistémique ; adjectif évaluatif / adjectif classifiant ; verbe prépositionnel / verbe à particule ; question (acte de langage) / phrase interrogative (type de structure) ; subordonnée complétive / subordonnée relative ; thématization / focalisation.

Attention enfin à bien éviter les affirmations à l'emporte-pièce. *Be* n'est par exemple pas systématiquement copule (il ne l'est que quand il est en présence d'un attribut du sujet). Si on estime que la modalité implique toujours un jugement ou un commentaire (ce qui n'est pas systématiquement le cas, par exemple avec le *can* de capacité), il faut être en mesure de dire précisément lequel. Le passif n'implique pas que le sujet « subit l'action » ou qu'il est « victime » : il sert surtout à réorganiser la présentation de l'information au sein d'un passage.

Soulignement

Il est essentiel pour les candidats de commencer leur travail de préparation de chaque segment par un examen attentif du soulignement. Où commence-t-il et où s'arrête-t-il ? Que comprend-il et que ne comprend-il pas ? À quel domaine d'étude fait-il appel ? Quels problèmes linguistiques soulève-t-il ? Le soulignement va guider les enjeux que les candidats vont traiter, raison pour laquelle cette première étape est essentielle à bien des égards. Ne pas prendre en compte l'intégralité du soulignement fait courir le risque d'un mauvais calibrage de l'analyse attendue, et donc d'un traitement incomplet, partiel, voire hors-sujet. Ainsi, le segment *By them she was taught to believe* (*By them she was taught to believe, that Love was the ruling Principle of the World*) ne devait pas conduire les candidats à une analyse de l'infinitive *to believe*, mais à étudier le choix du passif et la présence et l'antéposition du complément d'agent. Si le jury avait souhaité faire porter l'analyse sur l'infinitive, elle aurait été le seul élément souligné. Le segment *might have been covered* (*If the mill-girls had stuck to their mills, [...], England might have been covered by now by a network of disaffected industries*) intégrait un infinitif parfait et passif dans le soulignement, qu'il fallait donc veiller à prendre en compte dans l'analyse tout autant que le modal *might*. Dans le segment *that that was what he said* (*I understand there may have been some refinements on that today, but that that was what he said, and it's a shameful blow to democracy*), les candidats ne devaient pas se contenter d'analyser les deux *that* mais l'intégralité de la structure soulignée (une pseudo-clivée dans une complétive).

À cet égard, les soulignements longs sont souvent ceux qui causent le plus de problèmes aux candidats. Il faut bien garder à l'esprit qu'un soulignement long ne doit pas amener à un traitement exhaustif de tous les éléments constitutifs du segment. Le soulignement du segment *it's that alliance of interest that will make this neighborhood better* n'impliquait pas de traiter le modal *will* ou la structure causative. Puisque c'est l'intégralité d'une clivée qui a été soulignée, le traitement devait porter sur l'organisation informationnelle de l'énoncé, le référent de *it*, et le choix du pronom relatif.

Inversement, ce n'est pas parce que le jury n'a souligné qu'un unique mot que les candidats ne doivent pas prendre en compte le reste de l'énoncé ou le co-texte pour le remettre en contexte. Cette année, un des segments était un simple *it* souligné au sein de l'énoncé *Presidential candidates found it politically expedient to appeal to pro-Castro and Anti-American elements in the electorate*. Si l'analyse devait bien sûr être centrée sur *it*, sa référentialité et son statut ou non de proforme, il fallait nécessairement pour cela prendre en compte son contexte d'apparition au sein d'une structure extrapolée.

La problématique principale ne peut cependant pas reposer sur un point qui est partiellement ou totalement extérieur au segment. Dans le cas du segment *all the purest and best of their early joys* (*in the tie that united them, were intertwined all the purest and best of their early joys*), il ne fallait pas faire de sa problématique principale la postposition de ce SN sujet (si c'était le cas, le groupe verbal *were intertwined* aurait été souligné également).

Une réflexion sur le soulignement doit donc être le premier réflexe de tous les candidats avant de traiter les faits de langue, et ce afin d'éviter tout hors-sujet ou traitement partiel. C'est seulement une fois ce travail fait que l'analyse à proprement parler peut commencer.

Méthodologie

Cette année encore, le jury a eu le plaisir de constater que les candidats avaient respecté le cadre méthodologique et les étapes indiquées dans les rapports du jury précédents : description, enjeux du segment, analyse. Si certaines de ces étapes étaient parfois survolées, elles étaient systématiquement présentes. Les lignes qui suivent redonnent quelques rappels méthodologiques pour que les candidats puissent à nouveau se préparer au mieux. Elles peuvent utilement être complétées par les conseils des rapports précédents.

Description

Il convient de commencer la présentation par la description du segment qui est donné à l'étude. Cela implique d'abord de donner, si elle est claire, la catégorie (ou nature) exacte du segment (type de mot, de groupe/syntaxme, ou de proposition). On rappellera à ce sujet qu'il s'agit d'un exercice de grammaire anglaise et qu'il convient donc d'éviter de décrire un élément par sa traduction en français (ex : « le verbe *être* », alors qu'on parle du verbe anglais *be*).

Il faut également donner la fonction syntaxique du segment entier, ce que beaucoup de candidats oublient, particulièrement quand c'est un syntagme nominal qui leur est donné à étudier. Si le segment analysé est un verbe ou un groupe verbal, il est attendu que les candidats donnent l'ensemble de ses dépendants (compléments et adjoints).

Si l'une des problématiques du segment s'avère être l'identification d'un (ou plusieurs) des éléments qui le compose, il est bien sûr possible de laisser cet élément en suspens dans un premier temps, en le précisant explicitement. Cette année, le jury avait par exemple souligné le segment *whatever shape it may assume* (*Bow down before the golden calf whatever shape it may assume !*). La catégorie exacte de la proposition ne pouvant être tranchée facilement, il convenait dans un premier temps de la décrire comme proposition subordonnée en *wh*- et d'annoncer que sa catégorie exacte serait déterminée dans l'analyse. On pouvait en faire de même avec *whatever*, dont la nature et la fonction étaient également problématiques. Le cas échéant, les candidats peuvent donc ne pas donner immédiatement la nature du segment ou d'un ou des éléments qui le compose(nt) ou rester volontairement vagues, en précisant que cela sera déterminé au cours de l'analyse.

Enfin, si le segment est composé de plusieurs parties, il faut le décomposer en précisant la catégorie de chacun de ses composants et leur fonction au sein du segment (déterminant, complément, modifieur ou adjoint). Attention toutefois à ne pas se contenter de donner la nature de chacun des mots qui composent le segment dans l'ordre linéaire. Il faut plutôt le décomposer en parties significantes sans forcément poursuivre à l'infini, en adaptant la finesse de la description au segment et aux problématiques qu'il sous-tend. Ainsi, le segment *Next appears a shade of ruined loveliness* (*Next appears a shade of ruined loveliness, with dust among her golden hair, and her bright garments all faded and defaced*) pouvait être décrit comme une partie de proposition organisée autour du verbe lexical au présent simple *appear*, qui contient l'adverbe *next* et le syntagme nominal *a shade of ruined loveliness*, dont les fonctions respectives seraient à déterminer dans l'analyse. Comme cela est souvent le cas dans les soulignements qui dépassent l'échelle du mot ou du syntagme, il n'était pas nécessaire de poursuivre la description jusqu'à atteindre l'échelle du mot. Pour ce segment, le soulignement invitait à s'interroger sur les fonctions respectives du SN *a shade of ruined loveliness* et de l'adverbe *next*, ainsi que de l'inversion sujet-dépendant, et non spécifiquement sur la structure en *of* (dans ce cas, seule celle-ci aurait été soulignée). Il n'était donc pas nécessaire d'entrer dans le détail de l'étiquetage des composants du syntagme nominal composé. Il est enfin à noter qu'il ne faut pas abusivement dire qu'un mot « introduit » un ensemble lorsqu'il s'agit simplement du premier élément de cet ensemble (comme c'est le cas ici avec *next*).

Enjeux

Une fois la description achevée, les candidats doivent annoncer les enjeux qui seront traités lors de l'analyse. Une simple mention de ces différents enjeux suffit (« Dans cette analyse, je m'intéresserai à X, à Y et à Z »). Il n'est donc pas nécessaire de faire une annonce de plan aussi longue que pour

le commentaire de texte, ou de se lancer dans une problématique très élaborée. Les enjeux ne peuvent en revanche pas être aussi vagues qu'étudier « le sémantisme du segment » ou son « incidence stylistique ».

Comme expliqué plus haut, afin de bien repérer les enjeux du segment, et donc de faire une analyse convaincante, et surtout qui ne soit ni lacunaire ni hors-sujet, il est primordial de prendre en compte le **soulignement**. Le jury a constaté que, sur beaucoup de sujets, certains enjeux pourtant cruciaux n'avaient pas été cernés. Certains candidats ne se sont parfois contentés que d'un seul enjeu, alors que les segments en renferment souvent plusieurs. On a déjà donné quelques exemples plus haut mais on peut encore en donner quelques-uns pour illustrer notre propos. Dans le segment *is to be thanked* (*Well, Jove, not I, is the doer of this, and he is to be thanked*), certains candidats n'ont repéré que le passif ou que la périphrase modale *be to*, alors que ces deux points constituaient un enjeu à traiter à part égale. Dans le segment *all these facts* (*I am certain that our Latin American neighbors, as well as you here at home, understand the significance of all these facts*), on ne pouvait réduire les enjeux au seul fonctionnement et choix du démonstratif *these*, il fallait également aborder le fonctionnement et le choix du quantifieur *all*. Enfin, pour *to respond to the name of Dickon* (*the invisible messenger seemed to respond to the name of Dickon*), une bonne prise en compte du soulignement amenait à poser non seulement la question du type de subordonnée soulignée mais surtout de son fonctionnement puisqu'elle apparaît derrière *seem*, qui va souvent de pair avec la montée du sujet (de la subordonnée) en sujet (de la principale), ce qui est le cas ici.

De manière générale, on peut par exemple s'intéresser au choix d'une forme en particulier (ex : le choix d'un modal, d'une structure internominale, ou d'un type de subordonnée), à la structure d'une forme ou d'une séquence (ex : l'ordre des adjectifs dans un syntagme nominal, la formation d'une unité complexe, le choix de l'organisation des unités au sein d'une phrase), ou encore à l'identification exacte de la nature d'un élément (ex : unité pouvant appartenir à diverses catégories, identification du type de subordonnée). Tout élément qui a un fonctionnement inhabituel doit être repéré, mais les faits de langue ne sont pas tous fondés sur des éléments qui seraient inhabituels ou piégeux.

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 finale. Néanmoins, les candidats doivent être prêts à traiter n'importe quel segment, quelles qu'en soient la longueur et la complexité apparente.

Analyse

L'analyse doit permettre de répondre aux enjeux repérés en procédant à une réflexion fine sur la langue et en prenant en compte les spécificités du sujet proposé, le tout de façon rigoureuse et cohérente. Il faut notamment éviter les imprécisions (voir la section *Terminologie* plus haut) et les raisonnements contradictoires (ex : démontrer qu'une subordonnée est relative pour finir par dire qu'elle est complétive, arriver à la conclusion qu'un modal est radical après avoir exposé comment il exprime une probabilité). Les candidats doivent absolument éviter les placages de cours. Cela inclut notamment les cas où sont énumérés tous les emplois d'une forme (par exemple tous les sens de *the* ou de *can*), ce qui montre une absence de prise en compte des spécificités du sujet proposé. Il est ainsi préférable de donner directement la valeur présente dans le segment en donnant les indices à disposition dans le reste du texte qui ont mené à cette interprétation.

Il est courant de lire que les candidats doivent prendre en compte le texte dans son ensemble pour pouvoir effectuer une analyse linguistique. Cela ne signifie pas qu'il faut s'adonner à un commentaire de civilisation ou de littérature (même si l'analyse des faits de langue peut éclairer certains aspects du texte lors du commentaire qui suit), mais simplement que le sens ou l'emploi des segments analysés peut souvent se comprendre à l'aune du reste du texte. Ainsi l'emploi d'un déterminant, d'un auxiliaire modal ou encore d'une réorganisation syntaxique s'explique très souvent grâce à des éléments qui se trouvent ailleurs dans le texte.

Il est attendu que l'analyse soit agrémentée, tout au long de son déroulement, par des manipulations, c'est-à-dire des comparaisons avec des formes proches d'un point de vue formel ou sémantique, qui

offrent un contraste avec le segment à analyser. Le but est ainsi de mieux éclairer le sens des marqueurs étudiés et leurs spécificités, leur catégorie, ou leur fonction. Ainsi pour éclairer le fonctionnement et le choix du démonstratif *these* dans le segment *all these facts*, il était attendu que les candidats effectuent une comparaison avec *those* ou *the*, par exemple. Pour analyser le quantifieur *all*, ils pouvaient essayer de le retirer ou de le remplacer par un autre quantifieur (*each of these facts*). Pour expliquer le choix du démonstratif *this*, seul mot souligné au sein de l'énoncé *This the unsaved Labor member may be tempted to vote against because it is 'undemocratic'*, il était opportun de l'opposer au choix de *it* à la fin de l'énoncé, qui reprend le même référent. Dans le segment *will be sending (When the bill is passed, this country will be sending a strong message)*, supprimer l'aspect *be + -ing (will send)* permettait de montrer ce qu'apporte cet aspect à l'ensemble de l'énoncé. Enfin, supprimer *it, be* et *that* dans le segment *It's oppression that has made them mad* permettait de tester le fait qu'il s'agisse d'une clivée, et valider le test permettait ensuite d'expliquer qu'il n'y a en réalité qu'une seule relation prédicative dans l'énoncé. Les manipulations peuvent plus généralement servir à déterminer la nature d'un mot ou d'une proposition. Il faut cependant que ces tests amènent le candidat à prendre une décision claire, ou bien à dire ce qui ne lui permet pas de trancher.

Outre le manque de manipulations généralement observé d'une année sur l'autre, certaines manipulations proposées n'allaient parfois nulle part. Il est parfois simplement mentionné que le changement de forme apporte un « sens différent », sans préciser lequel, et dans certains cas les candidats ont proposé une forme proche sans rien en dire. Il est donc important de savoir choisir les manipulations pertinentes à même d'éclairer le segment à l'étude, mais également de savoir les exploiter de façon approfondie et rigoureuse.

Pour finir, il faut se garder d'utiliser des exemples inventés : il est plus pertinent de faire une manipulation avec l'exemple donné (quitte à montrer que d'autres possibilités sont agrammaticales) ou, si le texte s'y prête, de faire une comparaison de sens avec un autre segment présent dans le document.

Exemples d'analyses de segments

As the moral gloom of the world overpowers all systematic gaiety, even so was their home of wild mirth made desolate amid the sad forest. They returned to it no more. But, as their flowery garland was wreathed of the brightest roses that had grown there, so, in the tie that united them, were intertwined all the purest and best of their early joys.

Le segment souligné est un syntagme nominal (SN) dans lequel la préposition *of* relie d'une part deux superlatifs coordonnés (*purest* et *best*) précédés de l'article défini *the* et du quantifieur *all*, et d'autre part le SN *their early joys*. Ce segment est le sujet (postposé) de *were intertwined*.

On s'intéressera au fonctionnement de cette construction en *of*, au fonctionnement des superlatifs, et à la détermination du SN.

Of, qui relie les deux éléments qui se trouvent de part et d'autre de la préposition, est typiquement considéré comme un outil d'extraction. Il établit ici une séparation entre un sous-ensemble (*the purest and best*) et un ensemble pré-existant plus important (*their early joys*). Le sous-ensemble est extrait, au moyen de *of*, de cet ensemble décrit par le SN à sa droite. La structure permet de prélever, au sein de l'ensemble formé par *their early joys*, les plus pures et les meilleures. Il y a donc un lien logique et chronologique entre les deux éléments : *their early joys* est le terme repère de la structure, notionnellement antérieur et supérieur à *the purest and best*.

Ce mouvement d'extraction (structure partitive) rend ici impossible l'emploi d'une structure N'S N (**their early joys' purest and best*), car elle réunirait les deux noms dans un mouvement synthétique (structure plus soudée) au lieu de les séparer en un mouvement analytique comme le fait N OF N, qui opère la rupture nécessaire à l'extraction.

Purest et *best* sont des superlatifs, c'est-à-dire des formes construites par l'ajout de *-est* sur un adjectif, ici *pure* et *good*, qui permettent de détacher un élément d'un tout pour le placer à une extrémité. La structure superlative, comme toute structure comparative, implique nécessairement un comparant, qui sert de repère à la comparaison, ici le SN *their early joys*, et un comparé, ici *the purest and best*, qui est repéré par rapport au comparant et désigne les éléments qui sont à l'extrémité des échelles dénotées par les adjectifs *pure* et *good*. La structure superlative est par essence scalaire, car elle implique une échelle de valeur dont les superlatifs représentent une extrémité.

L'emploi de l'article défini *the* devant *purest* et *best* est lié au travail mental impliqué par la structure superlative. Extraire un sous-ensemble d'un ensemble préexistant pour le placer à une extrémité implique nécessairement un travail cognitif préalable. Le repérage de *the purest and best* par rapport à *their early joys* repose sur un processus comparatif antérieur (déclarer un élément comme le meilleur ou le plus pur implique un travail préalable de jugement). *Their early joys* est lui-même un référent défini et stabilisé, comme le montre l'emploi du déterminant possessif, qui le rattache à une sphère de référence identifiée.

Enfin, le quantifieur *all*, qui est utilisé ici comme prédéterminant, permet de saisir une totalité, ici la totalité du sous-ensemble *the purest and best*. Grammaticalement, il est supprimable, puisque le SN comporte déjà une détermination (*the*) : *in the tie that united them, were intertwined the purest and best of their early joys*. Il est donc surtout la trace d'une stratégie de l'énonciateur, qui est ici de l'ordre de la maximalisation, et qui va sans doute de pair avec l'emploi des superlatifs.

The people of Guatemala have now been heard from. Despite the armaments piled up by the Arbenz government, it was unable to enlist the spiritual cooperation of the people. Led by Colonel Castillo Armas, patriots arose in Guatemala to challenge the Communist leadership—and to change it. Thus, the situation is being cured by the Guatemalans themselves.

Le segment souligné est un syntagme verbal (SV) au passif et au présent en *be + -ing*. Il comporte l'auxiliaire *be* au présent à la troisième personne du singulier, une seconde occurrence de l'auxiliaire *be* à la forme en *-ing* et le verbe lexical *cure* au participe passé (ou forme *-en*). Le sujet de ce SV est le groupe nominal *the situation* et il est suivi du groupe prépositionnel complément d'agent *by the Guatemalans themselves*.

On s'intéressera à la valeur du présent et de l'aspect *be + -ing*, avant d'étudier le fonctionnement de la voix passive et de justifier son choix.

L'énoncé à l'étude s'inscrit dans un passage au discours direct, puisqu'il s'agit d'une allocution de John Dulles. Le présent de *is* renvoie au moment d'énonciation du cadre de cette prise de parole. L'énoncé pourrait en effet être glosé ainsi : *The situation is currently being cured*. Le présent a de ce fait une valeur spécifique : le procès est rattaché au moment d'énonciation, celui où John Dulles s'adresse à son auditoire.

L'aspect *be + -ing* signale que l'énonciateur adopte une perspective interne au procès /*cure*/, qui est intercepté à un moment de son déroulement. Cette saisie tient au fait que l'événement est bel et bien en cours de déroulement au moment d'énonciation : durant l'allocution de John Dulles, les guatémaltèques s'emploient à neutraliser la menace communiste. *Be + -ing* est donc employé pour sa valeur aspectuelle et permet à l'énonciateur d'adopter une vision dite « imperfective » ou « sécante » du procès. À l'inverse, une forme à l'aspect simple, *The situation is cured by the Guatemalans themselves*, impliquerait une saisie globale du procès. Celui-ci ne serait plus perçu comme étant en lien avec le moment d'énonciation uniquement, mais valable à un moment plus large qui l'englobe et le dépasse. L'interprétation ne pourrait être que générique, ce qui ne correspond pas ici au contexte.

La construction passive est quant à elle caractérisée par le fait que l'actant auquel réfère le sujet grammatical, ici *the situation*, n'est pas défini comme agent mais comme patient du procès. L'agent correspond à l'élément introduit par la préposition *by*. Une relation correspondante à orientation

active serait : *The Guatemalans themselves are curing the situation*. Dans *The situation is being cured by the Guatemalans themselves*, l'énonciateur remonte donc en quelque sorte le processus jusqu'à sa cause. Il s'agit d'un passif d'action, avec mention de l'agent.

Enfin, cette construction permet de faire de *the situation* le point de départ de l'énoncé (thématisation) et d'assurer ainsi la cohésion discursive avec le co-texte gauche, où cette situation – la menace communiste au Guatemala – est déjà évoquée. Par ailleurs, le passif permet de faire porter l'accent nucléaire sur l'agent, en le plaçant dans une zone où l'information est à son maximum, et d'établir un contraste avec d'autres agents possibles. John Dulles met en avant le rôle actif des guatémaltèques, laissant entendre que ce soulèvement qu'il évoque est national et spontané, et n'est en rien lié aux Etats-Unis. Si l'omission du complément d'agent ne génère pas un énoncé agrammatical (*The situation is being cured*), le sens s'en trouve toutefois modifié : seule l'action en cours serait mise en avant, sans précision sur ses auteurs, ce qui n'exclurait pas une implication américaine.

Had the populace killed the whole of the Yeomanry in resisting the attack, they would have been acting legally in defence of their right to meet, and their personal safety; and though their forbearing to retaliate does them the highest credit, as it shows the sincerity of their attachment to the cause of reform, yet it must be remembered that they had an undoubted right to meet; and a right, as undoubted, to defend their meeting.

Le segment souligné, dont la nature exacte sera abordée dans l'analyse, est le sujet du verbe *do*. Le soulignement inclut le déterminant possessif *their*, le mot *forbear* (sa nature sera également à déterminer dans l'analyse) associé au marqueur *-ing*, et la proposition subordonnée infinitive *to retaliate* qui complète *forbear*.

On s'intéressera à la nature du segment tout entier, mais aussi à celle de *forbearing*, ainsi qu'au choix d'une forme en *-ing* et de l'infinitif.

Forbearing est issu d'un verbe auquel on a ajouté le morphème *-ing*. Les assemblages de ce type constituent des formes hybrides, à mi-chemin entre la catégorie du nom et celle du verbe. *Forbearing* est précédé du déterminant possessif *their*, ce qui pourrait le rapprocher de la catégorie du nom. On pourrait d'ailleurs remplacer *forbearing to retaliate* par un nom : *their self-control does them the highest credit*. Le segment serait alors à analyser comme un syntagme nominal (SN). Cependant, le fait que *forbearing* soit suivi de *to retaliate* (une subordonnée infinitive en *to* qui est son complément) tend à le rapprocher au contraire de la catégorie du verbe. En effet, ce type de structure (dite « caténative ») n'est possible qu'avec les verbes, ce qui ferait de *forbearing* un gérondif. De plus, *forbearing* est davantage verbal que nominal car il peut être modifié par un adverbe (*their strongly forbearing to retaliate*) mais pas par un adjectif (**their strong forbearing to retaliate*), et il ne peut pas prendre le pluriel comme le ferait un nom déverbal (**their forbearings to retaliate*). Une autre preuve de la nature verbale de *forbearing* est la possibilité de lui ajouter des marques d'aspect comme *have* + *-en* (*their having forborne to retaliate*). Il s'agit donc bien d'un verbe au gérondif et non d'un nom verbal ou déverbal. L'ensemble du segment souligné est donc une proposition subordonnée gérondive.

Les propositions subordonnées non finies n'exigent pas la présence d'un sujet. Souvent, il apparaît quand il n'est pas coréférentiel avec celui de la principale. Son identité est ici claire puisqu'il partage le même référent que *they would have been acting legally*, dans le co-texte gauche, qui reprend lui-même le SN collectif *the populace*, au début du paragraphe. Il est néanmoins exprimé ici sous la forme du possessif *their*, que l'on pourrait donc retirer sans créer d'ambiguïté.

Parmi les trois formes non finies de l'anglais, seules *V-ing* et *to V* peuvent s'appliquer ici à *forbear*. Les propositions infinitives nues sont incompatibles avec la position de sujet (**Forbear to retaliate does them the highest credit*). Avec une infinitive en *to*, dans laquelle le sujet devrait être introduit par *for* (*for them to forbear to retaliate*), le référent du sujet viserait une situation potentielle, envisagée sur un plan hypothétique, et qui serait en discontinuité avec le contexte qui précède. Or, l'action a déjà eu lieu puisque le référent de *their* (*the populace*) n'a pas rendu les coups lors de

l'attaque. C'est pourquoi la forme en *-ing* est utilisée ici, puisqu'elle renvoie généralement à une situation validée.

Enfin, en ce qui concerne la forme du verbe *retaliate*, le choix de l'infinitif est contraint par le sémantisme de *forbear* (se retenir de faire quelque chose). En effet, un tel sens implique nécessairement une situation visée et qui ne sera jamais validée. Un gérondif serait donc impossible (**their forbearing retaliating*).

Rapport établi par Célia Schneebeli

Avec la commission de linguistique : Frédéric Chevalier, Romain Delhem, Aurélien Durou, Nicolas Trapateau

4.2.3. *Commentaire d'un texte de littérature ou de civilisation*

Les remarques qui suivent font état de quelques principes généraux propres à l'exposé de civilisation ou de littérature en langue anglaise. Les candidats qui souhaitent se présenter aux sessions à venir sont vivement encouragés à prendre connaissance de ces remarques, mais aussi à aller consulter les rapports des précédentes sessions. Les retours qui suivent sont communs aux commentaires de civilisation et de littérature, puis s'ensuivent des remarques plus spécifiques dans les sous-parties afférentes.

Comme dans les rapports précédents, il nous semble nécessaire de revenir sur le besoin impératif de maîtriser le format de l'épreuve. Ce cadre méthodologique doit par un entraînement fréquent et régulier permettre d'acquérir des automatismes. Le jury a été sensible aux efforts fournis par les candidats pour aller dans ce sens et a pu apprécier leur investissement et leur préparation. Le jury espère que le rapport ci-dessous s'avérera utile aux candidats des sessions prochaines.

Proposer un commentaire problématisé

Proposer un commentaire problématisé signifie proposer une lecture personnelle du document en fonction des enjeux de son époque (pour la civilisation) ou de son rôle singulier dans l'économie générale de l'œuvre (pour la littérature). Il s'agit de montrer les mécanismes à l'œuvre dans le texte à l'étude au regard des spécificités de chaque matière, en allant du plus simple au plus complexe, tout en prêtant attention au contexte dans lequel s'insère le document. Cet exercice ne peut bien évidemment se faire qu'en ayant travaillé les œuvres et les questions au programme de façon continue et approfondie, sans faire aucune impasse sur une partie ou une sous-partie du programme.

La problématique offre un angle de réflexion, une perspective interprétative, qui synthétise les enjeux d'un document spécifique et constitue le fil directeur de la démonstration à venir. Il faut donc éviter de proposer une problématique qui pourrait être valable pour n'importe quel texte (« the power of words » ; « the ambivalence of the author » ; « how does the writer convince her readers ? » ; « to what extent... ») et il est peu judicieux de plaquer une problématique qui aurait été vue en cours de préparation lors de l'étude d'un autre extrait ou d'un autre document. L'annonce de la problématique et l'annonce du plan en fin d'introduction sont un moment essentiel de l'épreuve. Pour que le jury puisse bien les prendre en note, ils doivent être énoncés à vitesse raisonnable et il convient de s'assurer par un contact visuel avec le jury que cette prise de notes a été rendue possible.

Une démonstration dynamique permet de décrypter le document sous toutes ses coutures, mettant ainsi en lumière ses ressorts argumentatifs ou ses procédés littéraires au service d'une interprétation fine et nuancée. Le jury met en garde contre l'empilement de parties de commentaire conçues uniquement sous un angle thématique, ce qui mène le candidat à une approche descriptive, voire paraphrastique. Les meilleurs candidats ont cherché à mettre en valeur les transitions qui leur ont permis d'avancer de partie en partie vers une analyse de plus en plus fine. Cela les a conduits à mettre au jour l'intérêt du texte dans l'œuvre ou du document dans le débat historiographique, et de répondre à la problématique annoncée. Les citations quant à elles doivent nourrir le propos et non simplement l'illustrer, car une liste de repérages ne saurait se substituer à leur interprétation. Proposer un commentaire problématisé est un exercice difficile qu'un entraînement régulier permet de mieux en mieux maîtriser.

Soigner la présentation et la communication

L'exposé en langue étrangère est avant tout un exercice de communication. Le jury a particulièrement apprécié les prestations claires, dynamiques et bien organisées, prenant en compte leur auditoire. Il s'agit pour le candidat de défendre son propos et de le mettre en valeur par des arguments fondés sur le texte mais aussi par la forme donnée à sa performance orale.

La posture des candidats doit ainsi être travaillée. Des marques de stress ou d'anxiété transparaissent parfois pendant les exposés et peuvent nuire à la communication. Apprendre à les rendre moins visibles fait aussi partie du travail de préparation qui doit être effectué en amont. Il est très fortement conseillé aux candidats d'éviter les soupirs, les signes d'énervement, d'insatisfaction, de découragement ou encore les relâchements du registre de langue.

Le jury encourage les candidats à soigner le lexique utilisé, dès les premières phrases de l'introduction, tout au long du commentaire et jusque dans l'entretien. Le commentaire est un exercice académique où les marques d'oralité sont à proscrire, telles que l'utilisation abusive de « like », des formes contractées « gonna » ou « wanna » ou bien la multiplication des « kind of », « sort of », ou « way more ». Les candidats doivent aussi éliminer les tics de langage, tels que « you know » ou « anyway ». Le jury valorise le recours à un registre soutenu et à un lexique varié, faisant preuve de technicité, avec une prise de risques lexicale et grammaticale. Un commentaire proposé dans une langue soutenue et variée valorisera les propos avancés, tandis qu'un vocabulaire un peu répétitif aura tendance à réduire la portée du commentaire. Pour autant, il est fortement déconseillé d'utiliser des termes « savants » dont le sens n'est pas maîtrisé.

La présentation et la forme pèsent sur l'évaluation : regarder les membres du jury, adapter le débit, vérifier que l'exposé est compris est primordial dans cette prestation orale. Il est donc déconseillé aux candidats de rédiger intégralement leur préparation au brouillon. Cela donne parfois lieu à des lectures de commentaires sans aucun contact visuel établi avec le jury, ce qui est pénalisé. Il est ainsi vivement conseillé aux candidats de s'entraîner régulièrement avant les épreuves d'admission à parler entre quinze et vingt minutes en continu. Garder un débit compréhensible et constant tout au long de la présentation est essentiel pour la compréhension immédiate de l'exposé, mais également en prévision de l'entretien. Enfin, il est conseillé d'éviter les pauses longues ou trop fréquentes et de les garder pour les moments-clés de l'argumentation (annonce de la problématique et du plan, transitions d'une partie à la suivante, amorce de la conclusion). Le jury a pu entendre, cette année encore, d'excellentes présentations, d'une grande fluidité et d'une grande clarté, qui respectaient ces principes communicationnels.

Bien gérer son temps

La gestion du temps est cruciale pour l'ensemble de l'épreuve sur programme en langue étrangère. Afin d'avoir suffisamment de temps pour développer le commentaire sur programme, le jury conseille aux candidats de passer à cette phase environ 10 à 15 minutes après le début de l'épreuve. Bien gérer son temps requiert un entraînement et ne s'improvise pas. Cela s'appuie aussi sur une bonne gestion matérielle de l'épreuve : afin de ne pas perdre un temps précieux parce que l'on serait égaré dans ses notes, il faut savoir organiser son brouillon, numéroter les pages, les disposer dans le bon ordre sur le bureau ou bien les agraffer. Les candidats sont autorisés à utiliser un réveil ou une montre non connectés pendant l'épreuve, mais certains oublient de les consulter en cours de route, ce qui mène souvent à un commentaire tronqué. En effet, la première partie de l'épreuve (thème oral, faits de langue, commentaire) dure 30 minutes maximum, au bout desquelles le jury interrompt le candidat, même si ce dernier n'a pas terminé son commentaire. Cette interruption a vocation à préserver l'équité entre les candidats et elle n'appelle ni débat, ni contestation. Le jury ne peut donc qu'insister sur l'importance de terminer le commentaire dans le temps imparti.

La gestion du temps est également importante dans l'organisation interne du commentaire. Il faut garder, dans la mesure du possible, une structure équilibrée et éviter des parties disproportionnées. Ainsi, le jury a souvent entendu des commentaires dont les parties se réduisaient à mesure que le commentaire avançait. Or, la nature progressive du raisonnement propre à l'exercice fait que les analyses les plus approfondies sont généralement à la fin : les tronquer dessert les candidats. Le jury conseille par conséquent aux candidats qui se rendent compte qu'ils n'auront pas le temps de terminer

de s'efforcer de synthétiser le restant de leur commentaire et de proposer une conclusion efficace et rapide, plutôt que de poursuivre coûte que coûte jusqu'à ce que le jury les interrompe.

Cette année encore, le jury a pu apprécier la prestation de nombreux candidats très bien entraînés, qui connaissaient bien les modalités de l'épreuve et qui savaient bien gérer les différentes étapes de l'exercice.

Rester mobilisé pour l'entretien

L'entretien, qui fait partie de l'épreuve à part entière, est une étape parfois redoutée par les candidats mais qui est en réalité conçue pour les aider. Il est important de rester concentré et de ne pas se démobiliser. L'objectif principal de cet entretien reste d'approfondir l'analyse, en donnant l'occasion au candidat de clarifier ce qu'il a dit dans sa présentation. Pour que l'entretien soit constructif, il est important que le candidat écoute attentivement la question dans son intégralité (sans interrompre le membre du jury qui est encore en train de formuler sa question) et qu'il sache saisir les perches tendues par le jury. Il ne s'agira donc pas de simplement reformuler ce qui a été un point essentiel du commentaire.

Il est important que le candidat ne laisse pas transparaître qu'une question n'est pas à son goût, en particulier parce qu'il y aurait en fait déjà répondu dans le cours de son exposé, ce que traduit des expressions à proscrire comme « as I said earlier ». Si la question est posée, c'est que le propos n'était pas tout à fait clair. Le jury apprécie donc la capacité des candidats à s'autocorriger lorsque cela est nécessaire. Il faut toutefois veiller à ne pas tomber dans l'excès contraire : les remarques du jury ne sont pas une incitation systématique faite aux candidats à revoir intégralement leur interprétation et à se dédire. L'entretien ne vise pas à piéger le candidat, mais à lui permettre de rectifier un point qu'il aurait mal compris ou de progresser dans sa lecture du texte.

Au vu des dix minutes consacrées à l'entretien, les candidats sont amenés à fournir des réponses brèves qui vont dans le sens d'une véritable discussion avec le jury. Les réponses longues et méandreuses diminuent nécessairement le temps d'échange et ne rendent pas l'entretien fructueux. Les membres du jury félicitent les candidats qui savent rester mobilisés jusqu'au bout de l'épreuve et répondent avec enthousiasme aux questions qui leur sont posées.

Le commentaire de texte en littérature

Les conseils qui suivent viennent compléter ceux présentés ci-dessus, dans le chapeau générique propre à l'exposé en langue étrangère commun à la littérature et la civilisation. La commission de littérature a souhaité évoquer certains aspects spécifiques à l'épreuve de commentaire littéraire afin d'aider au mieux les candidats. Il est vivement conseillé de revenir aux rapports des sessions précédentes pour compléter la lecture.

Le commentaire de texte littéraire à l'oral nécessite des qualités différentes de celles que l'on attend pour une épreuve de dissertation de littérature à l'écrit. Analyser un extrait d'une œuvre au programme nécessite de partir du texte proposé, et d'une lecture cursive la plus minutieuse et fouillée possible, pour construire une véritable démonstration, dans le cadre des enjeux plus généraux de l'œuvre. Garder à l'esprit la spécificité du passage à étudier dans l'économie générale de l'œuvre doit rester une priorité dans la mise en lumière du texte. Cela ne signifie pas que des références à d'autres scènes sont proscrites ; il faut toutefois qu'elles restent parcimonieuses (souvent placées en conclusion) et s'inscrivent avec justesse dans l'analyse. Cependant pour les œuvres au programme constituées de nouvelles ou de poèmes, il peut être bon de considérer l'extrait à étudier également en fonction des autres nouvelles / poèmes. Il est cependant inutile de faire référence à d'autres œuvres, voire à d'autres passages de l'œuvre étudiée si aucun lien n'est fait avec l'extrait à analyser.

Cette épreuve requiert en effet une très bonne connaissance des œuvres au programme et de leurs enjeux principaux. Il faut avant tout être capable de situer précisément l'extrait dans l'œuvre et de se repérer aisément dans celle-ci. À cet effet, le jury ne peut qu'encourager les candidats à consulter l'ouvrage qui leur est fourni en loge (notamment dans le cas des œuvres proposées dans des éditions

comportant des notes explicatives qui peuvent se révéler d'une aide précieuse). Il semble néanmoins essentiel de rappeler qu'il est parfaitement inutile de répéter, paraphraser ou lire ces notes au cours de la présentation.

Il est dommage de ne pas connaître le nom d'un personnage évoqué dans un texte ou de ne pas comprendre que tel autre personnage est présent (mais caché), car l'écueil majeur qui se présente alors est le contresens. Par exemple, il est essentiel d'inclure dans son analyse les personnages de Sir Toby et Sir Andrew qui épient et commentent la découverte et la lecture de la lettre par Malvolio dans l'acte 2 scène 5 de *Twelfth Night*.

Les candidats doivent également veiller à connaître les noms de tous les personnages ainsi que leur prononciation. Trop de candidats ont révélé une connaissance insuffisante des nouvelles de Nathaniel Hawthorne confondant notamment le nom des personnages de plusieurs *Tales*. Si les noms des personnages principaux étaient généralement connus, il n'en allait pas forcément de même pour les personnages dits « secondaires » et qui pourtant jouent un rôle important dans les diverses intrigues (c'est également vrai pour *The Female Quixote*, des approximations ayant eu lieu alors que Miss Glanville ou Miss Groves étaient mentionnées). Il n'est donc pas superflu de préparer, au cours de l'année, un tableau synoptique pour chaque œuvre afin de bien garder à l'esprit personnages et événements marquants. Cela permet, par exemple, de voir quels sont les personnages qui apparaissent dans plusieurs nouvelles de Nathaniel Hawthorne (on pense ici à John Endicott en particulier). Il est également capital de bien savoir prononcer les noms propres utilisés dans les œuvres.

Bien qu'une très bonne connaissance de l'œuvre soit indispensable, elle ne doit pas prendre le pas sur l'exercice du commentaire. Ainsi, si l'extrait doit bien être situé dans l'introduction, ce passage obligé ne doit pas devenir un prétexte pour résumer l'intégralité de l'intrigue.

En effet, l'introduction doit aussi permettre de mettre en valeur d'emblée la spécificité du passage à l'étude et ne doit pas donner l'impression que le texte se prête à une grille de lecture préétablie ou au recyclage d'une analyse proposée sur un passage voisin ou similaire.

L'introduction peut débiter par une citation tirée de l'œuvre ou, mieux encore, du passage à l'étude. Attention cependant, car cette citation ne doit pas être posée puis oubliée mais doit bien servir de tremplin pour montrer l'enjeu du passage et aboutir à l'annonce de la problématique. La cohésion de l'introduction doit être particulièrement soignée et la problématique doit absolument découler des remarques qui la précèdent de manière à créer un tout qui fasse sens et au sein duquel les transitions entre les différents éléments soient fluides.

Les problématiques trop généralistes, applicables à n'importe quel texte littéraire ou à n'importe quel passage de l'œuvre, sont à proscrire. De la même manière, s'il faut éviter les questionnements trop larges ou trop vagues, les problématiques trop restrictives sont aussi un écueil à éviter : elles ne permettent souvent pas de cerner tous les enjeux du texte et enferment la lecture. Sont ainsi à écarter les problématiques centrées autour d'un unique concept que le reste du plan reviendrait à filer, ainsi que les problématiques qui reprennent le plan ou l'une de ses parties (suggérant ainsi que seule cette partie répond à la problématique). Par exemple, une problématique entendue cette année « *Is this scene merely an adventure story supposed to captivate the audience?* » ne peut fonctionner avec une première partie intitulée « *An adventure story* ». La problématique peut être posée sous forme interrogative mais diffère d'une question en ce qu'elle doit forcément soulever une tension, un paradoxe, un point d'achoppement ou un « problème » qui se trouve au cœur du texte. Ainsi, les problématiques dont l'amorce est « *to what extent* » sont généralement peu convaincantes car elles tendent à des démonstrations binaires qui aplanissent le texte plutôt que d'en montrer les reliefs. Les problématiques à tiroirs composées d'un enchaînement de questions sont à exclure. Il en est de même des problématiques qui se proposent d'étudier en quoi le passage illustre ou anticipe la fin de l'œuvre ou, encore, est un « moment pivot ». La série des questions peut être une amorce mais elle ne peut pas se substituer à la problématique qui se doit d'être claire et de tendre vers une démonstration univoque. Par ailleurs, pour être marquante et percutante, la problématique doit être courte et les candidats doivent

se retenir de proposer des problématiques à rallonge (et ce d'autant plus qu'il convient de donner ladite problématique sur le ton de la dictée).

La problématique doit ainsi rester le véritable fil conducteur du commentaire ; seront valorisés les candidats qui ne l'oublient pas en cours de route. Le plan lui-même doit être conçu comme la réponse à la problématique et la conclusion doit permettre d'y revenir clairement. C'est pourquoi il faut bien réfléchir en amont à la construction et la progression du plan et maintenir ce dynamisme tout au long de l'exposé. Le commentaire doit être conçu comme une démonstration, le déploiement d'une pensée progressive qui part d'une analyse de départ pour aboutir à une conclusion.

La construction du plan se fait donc « en entonnoir », du plus générique au plus spécifique, du plus évident au moins évident, du plus explicite au plus fouillé. Le plan doit découler logiquement de l'hypothèse de lecture et cette logique doit apparaître dans l'annonce qui en est faite. Une idée mène naturellement à la suivante. C'est pour cette raison que les parties thématiques sont à proscrire : souvent présentées dans un ordre interchangeable, elles ne permettent pas de construire un raisonnement dynamique. Un plan tel que « I. *Emotions and gestures* ; II. *Theatricality* ; III. *A criticism of romance* » n'est pas dynamique et ne peut mener à une démonstration satisfaisante. De même, l'emploi systématique de « *also* » témoigne souvent d'un problème de structure, en ce qu'il révèle un plan qui fonctionne par empilement et non par affinement progressif de la pensée. Un plan ne doit donc pas être structuré en fonction de l'importance de certains champs lexicaux, mis côte à côte, sans aucun lien (ni, a fortiori, sans aucune analyse). Pour ces raisons, les candidats qui soignent les transitions entre les parties de manière explicite au cours de leur présentation, en revenant à la problématique et en mettant en évidence la progression de leur argumentation, savent montrer la cohérence et la logique interne de leur plan et guider le jury.

Le plan doit ainsi permettre d'étayer une lecture dynamique et personnelle du texte pour en proposer une analyse nuancée et motivée. Pour ce faire, le commentaire doit s'appuyer sur une imbrication du fond et de la forme, qu'il ne faut en aucun cas séparer, et sur une compréhension des enjeux globaux de l'œuvre mis à l'épreuve du passage dans sa spécificité. Ainsi, si la démonstration est capitale et doit laisser toute la place aux arguments, les citations ne sont pas à négliger pour autant. Mais attention : citer le texte ne suffit pas, il faut alors analyser la citation. Un bon commentaire ne peut se passer d'exemples précis tirés du texte qui viendront à l'appui des pistes de lecture avancées grâce à des micro-analyses fouillées et originales. Il convient également de rappeler ici que le jury apprécie lorsque les numéros de ligne des citations sont donnés. À l'inverse, trop de citations desservent le propos. Un argument ne requiert pas plus d'une ou deux citations analysées. En effet, une citation ne vaut jamais que pour elle-même et doit être exploitée. Il s'agit donc de ne pas s'arrêter à un simple relevé de mots du texte, ni à un simple repérage, mais de toujours montrer comment la citation permet de justifier le propos développé dans telle ou telle sous-partie. Un bon commentaire doit ainsi pouvoir s'appuyer sur un aller-retour entre des analyses globales au niveau de l'extrait et des analyses de détail, à l'échelle du paragraphe, de la phrase ou même du groupe de mots. Ainsi, les analyses stylistiques doivent se faire au service de la compréhension du texte et de l'argumentation du commentaire. Dès lors, convoquer le vocabulaire de la stylistique ne se révélera pertinent que s'il est utilisé à bon escient. Il n'est donc pas conseillé, par exemple, de mentionner des allitérations ou un oxymore sans que ce repérage n'ait une fonction précise dans l'analyse. C'est bel et bien le texte dans sa spécificité qu'il faut étudier, sans le considérer comme forcément représentatif du reste de l'œuvre, sans vouloir y retrouver absolument tous les enjeux du roman, de la pièce ou du recueil. Le travail des candidats consiste à mettre au jour la tension entre la spécificité du passage et les caractéristiques intrinsèques à l'œuvre qu'il contient éventuellement. Un bon commentaire propose donc une analyse dynamique et structurée du passage. On attend logiquement des candidats qu'ils fassent preuve d'un effort de démonstration et s'attachent à proposer une lecture personnelle et justifiée du texte à l'étude.

Le commentaire ne doit s'apparenter ni à la récitation d'un cours, ni à la reformulation du texte. La paraphrase est en effet le principal écueil de cet exercice et il s'agit de véritablement mettre l'accent sur l'analyse littéraire du passage. Il est utile de se poser constamment les questions suivantes : « En quoi

cet argument, cette remarque, éclairent-ils le texte ? En quoi s'inscrivent-ils directement dans une démarche démonstrative ? Que suis-je en train de démontrer ? ». Le commentaire est réellement un exercice d'argumentation. Les candidats peuvent eux-mêmes se rendre compte s'ils paraphrasent le texte grâce au vocabulaire utilisé. Des formules telles que « *she says* », « *he mentions* », « *the narrator describes* » répétées un trop grand nombre de fois doivent alerter sur le fait que le propos ne fait que résumer le texte. À l'inverse, la présence de termes d'analyse littéraire (« *this repetition emphasises...* », « *the word appears at the end of a line, which signals its importance...* », « *the word suggests...* ») et de procédés stylistiques montrent qu'une réelle analyse du texte est effectuée. De trop nombreuses phrases commençant par le nom d'un personnage montrent également que le candidat se limite à résumer le texte et les actions des personnages. À l'inverse, des concepts littéraires doivent figurer en position sujet pour bien montrer que c'est ce que fait le texte qui est important ici et non ce que font les personnages.

Connaître et voir les effets textuels et stylistiques est nécessaire, mais il ne faut pas s'arrêter là : une fois ce repérage fait, il faut l'analyser, c'est-à-dire expliquer comment il contribue à l'argument général, comment ces effets stylistiques servent la compréhension du texte. La qualité des micro-lectures est donc prise en compte, mais le développement ne doit pas être prétexte à un catalogue de remarques formelles. Une citation n'est donc jamais purement illustrative et les relevés de champs lexicaux sont à éviter, en ce qu'ils témoignent bien souvent d'une analyse de surface, où les éléments saillants du texte sont repérés sans toutefois être analysés. On apprécie à l'inverse que les candidats parviennent à utiliser ces ressorts stylistiques pour affiner et nuancer leur propos.

Parce que c'est l'analyse qui doit rester primordiale, il est nécessaire d'avoir du recul par rapport au texte à l'étude. Si la paraphrase ou le résumé de l'extrait, voire de l'œuvre, sont les principaux écueils, porter des jugements sur le caractère des personnages en est un autre. Là où des remarques sur le point de vue ou les idiosyncrasies des protagonistes peuvent être intéressantes, utiliser le texte pour en déduire la supposée psychologie des personnages ne mène généralement pas à une analyse convaincante de l'extrait. Toute remarque psychologisante doit donc être bannie des commentaires, tout comme il convient de ne pas expliquer le texte par la vie de l'auteur. Développer un pan du commentaire dans lequel on justifie les mots du narrateur par le passé de l'auteur s'avère très problématique (les aïeux de Nathaniel Hawthorne se sont ainsi trouvés trop souvent au premier plan de certains commentaires). À l'inverse, réfléchir au ton général du texte, quitte à le nuancer dans le reste de l'argumentation, peut être un bon point de départ pour une réflexion sur l'extrait. De même, se poser d'entrée de jeu la question de l'enjeu du passage peut permettre d'adopter d'emblée un regard analytique : est-ce la description d'un personnage ? une scène de dialogue ? la peinture d'un lieu ? Il convient de cerner la spécificité de l'extrait choisi, et de faire ressortir son évolution (En quoi la fin de l'extrait diffère-t-elle, ou non, du début ?).

Plus généralement, il ne faut pas non plus négliger la nature de l'ouvrage tout entier : en particulier, aborder une pièce de Shakespeare comme un roman amène souvent à passer à côté de pistes d'analyses potentiellement intéressantes. Il est souvent pertinent, voire parfois nécessaire, de commenter la mise en scène et la théâtralité d'un passage, et de l'inclure dans l'argumentation globale, notamment lorsque le passage à l'étude s'appuie sur un jeu scénique important. Le jury a apprécié les candidats qui pensaient à développer certains aspects de la pièce dans des mises en scène connues de l'œuvre. Il est à ce propos rappelé que les notes accessibles lors de la préparation peuvent fournir des remarques pertinentes, qui, bien utilisées, permettent de donner plus de poids à certaines affirmations des candidats. On peut ici ajouter que certains passages de romans ou de nouvelles peuvent prêter à des développements sur la théâtralité de l'extrait en question. Ainsi, dans *The Female Quixote*, l'extrait choisi du chapitre 8 livre III possédait-il un aspect théâtral que les candidats pouvaient mettre à profit dans leur commentaire (en soulignant « l'hybridité générique » du passage).

Cette année, certains candidats ont su mettre en relief le jeu de scène mis en place lors de « the gulling of Malvolio » (Acte II, scène 5), en insistant également sur l'effet produit sur le public. Il est plus

généralement dommage que d'autres candidats n'aient pensé qu'à commenter la réception de la pièce par le « lecteur », perdant alors la possibilité de faire ressortir la spécificité de l'œuvre étudiée.

Le vocabulaire employé doit être adapté à l'œuvre : Il ne faut pas oublier que Shakespeare est un dramaturge des XVI^e et XVII^e siècles, ni que Nathaniel Hawthorne est un auteur du XIX^e siècle. Ainsi parler de « *Goodman Brown's PTSD* » est un anachronisme regrettable. Le vocabulaire employé doit bien sûr être adapté à l'œuvre dont il est question. On peut également ici ajouter que, lorsque le commentaire le nécessite, les candidats ne doivent pas hésiter à mentionner les allusions sexuelles du passage étudié. Certains candidats semblent en effet avoir préféré passer sous silence de telles allusions alors que ces dernières auraient pu bonifier leur présentation.

Le jury ne saurait également trop insister sur la nécessité pour les candidats de maîtriser les outils essentiels de la scansion (différence prose / poésie, pentamètre iambique, trochée, fin féminine ou masculine, etc.). Le candidat doit également être prêt à scander des vers.

Pour ce qui est du roman ou de la nouvelle, il est indispensable de maîtriser les outils de la narratologie ; il n'est pas pardonnable de ne pas savoir ce qu'est un narrateur omniscient, ce qu'est une focalisation interne ou du discours indirect libre. Le jury a également noté de multiples confusions entre focalisation et discours et conseille aux candidats de systématiquement donner des exemples lorsque ces termes sont utilisés dans un souci de clarification et pour montrer qu'il ne s'agit pas seulement de connaissances de cours qui seraient plaquées ou récitées.

Enfin, si le contenu du commentaire et la structure progressive de l'argumentation sont les aspects les plus saillants de l'exercice, la forme ne saurait être négligée au détriment du fond. Les concepts avancés à l'appui de la démonstration doivent être maîtrisés pour pouvoir être efficacement utilisés, tout comme doit l'être le vocabulaire technique de l'analyse stylistique quand il est convoqué. Les termes techniques doivent toujours être utilisés avec un bon exemple pour illustrer le propos. Ces termes techniques doivent également être prononcés de manière adéquate et le jury recommande aux candidats de s'entraîner tout au long de l'année à prononcer ces termes. Plus généralement, la présentation doit être soignée, dans un lexique riche et varié, avec une syntaxe irréprochable. À cet égard, le jury a déploré que certains candidats ne maîtrisent pas l'emploi du style indirect, notamment dans l'annonce de la problématique : une formulation comme « **We can wonder how does the passage...* » ne peut que laisser une mauvaise impression.

Les prises de risque et l'emploi d'un vocabulaire nuancé sont valorisés ; à l'inverse, le recours à une gamme de vocabulaire pauvre et les répétitions témoignent souvent d'une compréhension superficielle du texte ou de la présence de paraphrase, ou ne peuvent rendre justice à une analyse fine de l'extrait. Des analyses riches, menées dans un style soutenu et nuancé, sont toujours appréciées du jury.

Pour finir, il faut avoir confiance en soi et surtout éviter de formuler des commentaires personnels, notamment en fin d'épreuve, tels que « *I was so stressed about making mistakes* » ou « *I'm not very familiar with those issues* » qui auront toutes les chances d'être défavorablement accueillis par le jury. Le jury recommande également aux candidats de ne pas se démobiler dans l'entretien qui suit la présentation. Il s'agit pour eux de clarifier leur propos, de nuancer une analyse ou de la compléter. Sont à éviter les commentaires sur les questions posées (« *good question* » ou « *next question* ») ou les références explicites à des éléments qui auraient déjà été dits (« *as I said before* »). Il faut évidemment également veiller à ce que, lors de l'échange, la qualité de la langue utilisée soit toujours irréprochable (attention à ce que la qualité de l'anglais ne se dégrade pas dans cette partie de l'épreuve).

La gestion du temps est également un élément clé de la bonne réussite à cet exercice. Les candidats doivent savoir qu'ils seront interrompus au bout de trente minutes, peu importe où ils en sont de leur commentaire. De trop nombreux candidats sont encore interrompus avant la fin de la conclusion voire au milieu de leur développement, ce qui ne peut, malgré la qualité éventuelle de leur prestation, leur permettre de réussir l'épreuve.

Le commentaire de texte est donc une épreuve qui exige un véritable entraînement, tant pour la gestion du temps, que pour la construction et la méthode.

La commission littérature a eu plaisir à entendre plusieurs présentations de qualité et a pu noter la préparation sérieuse de la plupart des candidats. Ces remarques d'ordre méthodologique sont donc destinées à bénéficier aux candidats futurs et à aider ces derniers dans leur préparation de l'épreuve de commentaire.

Passages proposés en commentaire

La commission de littérature a décidé de mettre à disposition des lecteurs du rapport une proposition de pistes de lecture pour chacune des œuvres (Nathaniel Hawthorne's Tales de Nathaniel Hawthorne, Twelfth Night, or What You Will de William Shakespeare et The Female Quixote de Charlotte Lennox.)

Nathaniel Hawthorne's Tales de Nathaniel Hawthorne

Nathaniel Hawthorne's Tales est un recueil de contes variés et il faut que les candidats connaissent parfaitement tous les textes dudit recueil, et non pas seulement les plus célèbres tels « Young Goodman Brown », « The Minister's Black Veil », « Wakefield »... Il faut aussi savoir mettre en réseau certaines histoires (sans pour autant « oublier » de se concentrer sur l'extrait en question), et bien se rappeler tous les noms des (nombreux) personnages. Des connaissances sur l'évolution historique des colonies britanniques évoquées dans certaines histoires sont également nécessaires, mais il faut alors bien différencier la diégèse du temps de l'écriture (quelques rares candidats ont assimilé Hawthorne aux Puritains des nouvelles analysées).

Nathaniel Hawthorne, « Feathertop », *Nathaniel Hawthorne's Tales*, pp. 270-271 (de: « While filling her pipe,... » à « each more decided than the preceding one. »)

La nouvelle: Last tale of the collection (1851). Presented as "A Moralized Legend". Mother Rigby: "a witch of singular power and dexterity". First creating a mere scarecrow to protect her crops, but the result of her creative act outgrows her expectations.

Hawthorne's last tale: toying with different genres >> witchcraft as a "jest at mankind" (6), and used to pass a harsh comment on American society, while insisting on the act of creation. The pipe as a way of blurring vision (smoke screen) // blurring of genres. How then may this excerpt be seen as a smoke screen that stages and toys with some demiurgic act of creation?

I- The grotesque (the blurring of the high and the low)

>> Use of paradoxes / oxymoronic associations: "tattered finery" (4), "wonderfully human in his ridiculous shape" (3-4).

>> Mixing of feelings: "scorn and merriment" (6). Feathertop: mixing objects and human characteristics >> from "it" / "its" (5-6) to "he" / "him" (18, 20, 23) >> Feathertop's "pumpkin-visage" (29) // Arcimboldo's paintings.

>> Inversely: men described as "men of straw" (21) = part of the series of reversals in the tale.

>> Mother Rigby giving orders to the Devil: "Dickon,... another coal for my pipe!" (8). Note here the reversal of the power relation we have in "Young Goodman Brown" between Goody Cloyse and the Devil.

>> Playful tone: tale described as a "jest" (6) and a "joke" (26) >> A (slightly) sacrilegious text in which "Dickon" (the Devil) sounds like "Deacon" (a religious person helping a minister, like Deacon Gookin in "Young Goodman Brown") >> The Divine and the Devil seen as similar?

>> A parody of God's creation of Man in the Bible (Genesis 2/7).

>> Witchcraft here is hardly seen as truly evil Mother Rigby "*dabbles* in witchcraft" (24) >> Something light and superficial.

>> The tale: generic hybridity ("A Moralized Legend", yet presented as a "true story": "nothing beyond credibility" (36-37). Also: a plot evocative of children's tales >> *Three Little Pigs* (with the stress on "puffing"), or *Cinderella* (with the transformation of a pumpkin into something else).

II- The satirical aspect of the tale

The impression of a reversal felt with a puppet having more substance than "the other men of straw and empty fellows who go bustling around the world" (21) leads to a satirical consideration of society >>> Feathertop and Mother Rigby: two characters living in the margin >> "the figure in the corner" (2), "corner" (13) >> Outcasts commenting on the vacuity of American society.

>> Derogatory reference to Puritans: "pumpkin visage" (29) // Puritans' haircut described as "pumpkin-shell fashion" in "The May Pole of Merry Mount" (119).

>> Feathertop's "grin" (5) + "scorn and merriment" (6) // Evoking the biting edge of irony (typical of satire)
>> See Linda Hutcheon's *Irony's Edge, the Theory and Politics of Irony*.

>> Hawthorne as a satirist: not what Poe would say of him, Poe considering him as someone too disconnected from the problems of his times (366). Here Hawthorne's tale // Poe's "The Man that was Used Up" >> denouncing the hypocrisy of American society.

>> Yet, Poe's creature in "The Man that Was Used Up" (Brevet Brigadier General A.B.C. Smith) = the product of scientific progress, and as such, he is being ridiculed, while Feathertop is described as the beloved child of Mother Rigby, and is used to debunk the social hypocrisy that he condemns and rejects. This attitude is eventually approved by the witch who then appears as both a loving mother and an inspired artist.

III- Mother Rigby as the figure of the benevolent artist

>> An "old woman" with "motherly affection" for Feathertop (1-2) >> A positive view of her: a loving creator as she calls Feathertop her "darling", her "fine fellow" (30) >> Strong contrast with the other creators (/ scientists) in other tales (Giacomo Rappaccini, Aylmer) >> these scientists lack this human dimension even when dealing with their own family.

>> Witchcraft shown as the way for the artist to create her masterpiece, thanks to her pipe (and the smoke it produces).

>> Smoke screen: the element making the scene appear magical / supernatural >> "she drew a long whiff and puffed it forth again into the bar of morning sunshine, which struggled through the one dusty pane of her cottage window" (10-12) >> Dim atmosphere (chiaroscuro): reminiscent of Hawthorne's "neutral territory" (see "The Custom House") >> "somewhere between the real and the fairy-land, where the real world and the Imaginary may meet..."

>> A paradox: the smoke screen is the one thing that makes it possible for her to enhance her vision and see the beauty of her creation (7), while the narrator admits his own limits at seeing and understanding (15).

>> Mother Rigby's breath of life (a sort of performative *pneuma* that gives soul to an object) >> The witch is here empowered (35-36). Again: an echo to Genesis 2/7. Also: a subversion of Aristotle's idea according to which "the breath of life" comes from men (*symphton pneuma*, man's semen is then what represents this inborn life-force). Here, on the contrary, Mother Rigby is the female demiurge who uses "white" magic to create life... hence the narrator paying tribute to her, as the witch is referred to as "the old dame" in the end (39).

>> Mother Rigby as the most efficient artist of all Hawthorne's tales? The only two other artists who are (somehow) successful in their endeavors are Owen Warland and Drowne... and both only manage to copy life (a mechanical butterfly and a wooden sculpture), while Mother Rigby does create a being more human than humans (those "empty fellows").

>> Mother Rigby as a puppet master, puffing a smoke screen to tell a story >> The smoke screen as the "objective correlative" (see Henry James) of the act of storytelling. >> The smoke screen is then a way for the narrator to ask his/her readers to use their suspension of disbelief (as the transformation scene is not described, but only imagined): "if we can only bring ourselves to believe that..." (38). Mother Rigby is therefore the one creating Feathertop and "Feathertop", while the narrator recognizes his/her incapacity to be certain of what is happening: all the dashes may then be seen as signs representing his/her doubt + "I cannot tell" (15).

Conclusion

Last tale written by Hawthorne: different from the others >> Steeped in fantasy (supernatural events) and yet rooted in the country's history (witchcraft) >> "Feathertop" as an iconoclastic tale both meant to atone for Hawthorne's ancestors' intolerant faith (the Salem Witches Trial) and to denounce the shallowness of American society, while praising the power of artistic creation.

Ci-dessous figurent une problématique et un plan proposés par un candidat, qui ont été appréciés par le jury. Cette présentation contenait, en outre, de multiples micro-analyses pertinentes :

How do readers and the playful narrator meet through witchcraft which is depicted as the allegory of life given to the scarecrow?

- 1- The witch as creator (the Devil's dealings)
- 2- The disconcerted reader: a text of oppositions
- 3- The playful narrator as a wizard writer.

William Shakespeare, *Twelfth Night*, or *What You Will*

Malgré le caractère unique et monumental de l'œuvre de William Shakespeare, le commentaire d'un extrait de l'une de ses pièces de théâtre, *Twelfth Night* en l'occurrence, doit se préparer de la même façon que tout autre extrait d'une œuvre au programme. Les écrits de William Shakespeare figurent probablement parmi les textes les plus étudiés au monde, et cela provoque inévitablement un sentiment d'angoisse chez le candidat qui, en peu de temps, doit proposer un commentaire structuré et pertinent d'un extrait souvent déjà analysé sous de multiples angles par la critique académique. Une bonne connaissance des outils critiques disponibles est donc nécessaire, mais il conviendra cependant de dépasser les différentes théories critiques pour proposer une analyse qui rende compte de la spécificité du passage ainsi que de l'originalité de traitement d'un thème pouvant être récurrent dans la pièce.

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 (la 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. Les candidats doivent s'attendre à ce que le jury leur demande éventuellement de scander un passage. Connaître au moins les éléments de base de la scansion est impératif, de même qu'il est primordial de savoir reconnaître les passages en prose et les passages en vers.

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^e 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.

Comme bien d'autres pièces de théâtre, *Twelfth Night* est une pièce très étudiée, et des extraits de passages canoniques ont pu être donnés à commenter (comme « the gulling of Malvolio » par exemple). Or, le fait d'avoir pu bénéficier de cours et/ou de lectures critiques détaillées sur ce genre d'extraits est à double tranchant : en effet les candidats doivent éviter à tout prix de plaquer de longs pans de leurs cours, voire de proposer des problématiques importées d'autres passages/scènes de la pièce. Il faut prendre le texte « à bras le corps » et en travailler les spécificités (en termes de langue, de rythme, d'enjeux dramatiques et de performativité). De plus, les candidats ne doivent pas oublier ce qui se passe avant et après l'extrait, et ils doivent donc songer à la fois aux qualités analeptiques et proleptiques d'une scène. L'esthétique shakespearienne est dense et offre un réseau très « serré » d'images qui parcourent la pièce. Si un terme semble « clé » au sein d'une scène, il convient notamment de faire allusion aux diverses occurrences dudit terme au sein de l'œuvre. Pour cela une connaissance intime de la pièce est nécessaire. Trop de candidats ont été incapables de préciser, lors de l'entretien, ce qui suivait directement le passage soumis au commentaire, alors qu'ils/elles avaient eu l'ouvrage en mains pendant trois heures.

Par ailleurs, les candidats doivent toujours envisager le passage de manière multidimensionnelle. L'extrait sera rarement *exclusivement* comique, ou *exclusivement* tragique. Il faut travailler la nuance, et déterminer différentes strates d'analyse, ne pas oublier que lorsqu'un texte est aussi connu que *Twelfth Night*, il est fortement conseillé aux candidats de vérifier au préalable la prononciation du nom des personnages, que le jury considère comme acquise. Il n'est pas acceptable de mal prononcer « Aguecheek » ou « Feste » par exemple.

Ceci étant dit, le jury a eu plaisir à écouter les candidats analyser les passages de *Twelfth Night*. Il a entendu des propositions fort intéressantes et tient à féliciter les candidats.

William Shakespeare, *Twelfth Night*, pp. 274-279, III. 4. 13-80 (de “Go call him hither” à “Into a towering passion”)

Situation of the scene: This central scene is the second longest in the play. It interweaves different plots: the tormented cross-gartered Malvolio but also the failed duel between Viola-Cesario and Sir Andrew Aguecheek, and the arrestation of Antonio, all being variations on “(self)-deception”. Hence, not surprisingly, the scene concludes the act and directly leads to the next where the action accelerates and includes Malvolio's imprisonment. This scene is midway between the gulling scene (II, 5) and Malvolio's fall from grace (IV, 2).

At the beginning of III, 4, Olivia is alone and wondering whether her ploy will work, whereby Cesario may visit her again. Malvolio is announced by Maria, due to another trick (the gulling of Malvolio) made by Sir Toby and herself to ridicule the contemptuous attendant. Malvolio thus enters cross-gartered as prepared in II, 3, then in II, 5 (see Maria, line 193), which has a twofold effect: to provoke Olivia's puzzlement as well as Malvolio's believing he is loved by the countess.

The extract is in prose and, because of the long scene that makes up the whole of III, 4, it is probably rather rapid in pace, referring to several ballads possibly sung by Malvolio (see footnote 22). The excerpt is also built on repetitions (“mad”, “sad”, “scruple”, “Jove”...). The rhythm is therefore dynamic and the excerpt was probably interspersed with the playgoers' laughter. The scene is not particularly elaborate stylistically, but it is a key theatrical moment in the play. Consequently, the value of this piece lies more in its performance than in its poetic/linguistic construction, although relevant puns and lexical echoes should be underlined. The audience thus enjoys a pure comedic moment resulting from the characters' physicality, as well as their interaction, gestures and mimicry. Nevertheless, one should pay attention to the action that is here triggered, and see which consequences might be implied for the rest of the play.

The excerpt shows the opposition of different social classes, and is structured on what these characters read, or don't read. The scene may paradoxically reveal resemblance through difference, which entails a reflexion on the way Shakespeare ironically depicts social and gender ambivalence in the play as a mirror of his times. >>> Through apparent oppositions (countess v. attendant, refinement v. mediocrity, female v. male) are the characteristic traits shared between Olivia and Malvolio enhanced for greater comic effect?

I- Stereotypical characters

>> **Humours** (in its early modern sense): Melancholy and merriment >> See Hippocrates' theory of the four humours (melancholic, sanguine, choleric, phlegmatic) >> See before: Orsino defined as affected by melancholy (first line of scene 4). Likewise: Olivia's self-portrayal as melancholic (scene 4, line 6). Here, Malvolio: "Not black in my mind, though yellow in my legs" (= colours of the humours, line 25). >> Though of opposite statuses, the countess and her attendant seem to share similar traits (it is developed later in the scene with the pun on "made/maid/mad" (paronomasia, line 51) >> Here, Olivia misinterprets Malvolio's cue "thou art made" >> "made" understood as "maid", or "mad", depending on the pronunciation (which would then be an echo of "I am as mad as he" on line 14)

>> **Rhythm and style:** Three different movements confronting different characters and alternating the voices, the tones, and the movements on stage (Olivia alone, then with Maria, then with Malvolio, then a servant enters, before leaving Malvolio alone on stage). Movements and fast rhythm: an extract written in prose (few poetic elements. Some alliterations **bestow/bought/begged/borrowed**... showing that the tone is more funny than elaborate). Also: plosive consonants may fuel the farcical core of the scene (as well as the monosyllabic lines that clock the pace: "Why **d**ost thou smile so and/**k**iss thy hand so oft?", on lines 30-31).

>> **Structural dynamism:** A lively scene in which the characters' movements probably interrupt the dialogue (see footnote 28). Relevant reference to recent performances such as Tim Carroll's play (2013): an all-male production that could serve to explain how fun can result from the puns (especially with the notion of double entendre: "Please one, and please all" on line 22 >> Malvolio refers to it as a sonnet, but as the footnote indicates, it was a bawdy ballad. Malvolio's misprision also indicates the social divide between him and Olivia (also see the footnote about "nightingales answer daws", line 34).

Feeling of confusion in this scene with Olivia's puzzlement, and Malvolio's misplaced behaviour as is the case with the sexual innuendoes such as "to bed? Ay, sweetheart" (29). Yet the beginning of Act III scene 4 makes good use of lexical repetitions and contrasts, which therefore contributes to the play's stylistic coherence.

II- A scene built on contrasts

>> **Lexical contrasts:** They first dissociate the countess and her servants (Maria and Malvolio), even if the rhythm of the lines is shared (there is no distinction between prose and verse, except when Olivia is alone, before Malvolio's entrance (from line 1 to line 3). A mix of references: proverbs, bawdy ballads, and mythology (72, 73, 79). The fact that Olivia repeats Malvolio's words (47, 49) does not highlight any shared knowledge, but rather ironically stresses the duplicity of words, as Olivia concludes that "this is very midsummer madness" (52) (= also an allusion to *A Midsummer Night's Dream*).

>> **A contrasted atmosphere:** Olivia is first seen in a state of deep meditation while the other characters seem joyful. The arrival of Malvolio surprises the countess and diverts the audience much. In the conversation between Olivia and Maria, then between Olivia and Malvolio: use of Wh-questions (35, 38, 42...) + lexical repetitions + alliteration in "s" at the beginning of lines (Sweet/Smil'st/Sad, 17,18,19): although questions and repetitions underline Olivia's and Malvolio's parallel misunderstanding, they oppose their personal and more intimate perception of the situation. Through resemblance, difference is observed.

>> **Multiple layers:** Different status, and different voices >> Monologue/aside/duologue/dialogue: all this partakes in creating a dynamic scene. Short interactions (stichomythia): rapid pace. Simple vocabulary. The scene displays an evolution in the relation between Olivia and Malvolio based on comic undertones, which differs from the way they have communicated in the play previously. The difference in tone reinforces the difference between master and servant, although Malvolio believes he is acting as requested by Olivia in the letter. The motif of play-acting further fuels the confusion. Malvolio plays a part he does not control, as does Olivia, hence their similarity which is revealed through their supposed opposition.

III- A metatheatrical scene, or the shadow of Shakespeare

Here: theatrical device of the scene-within-the-scene. Malvolio is acting as he is guided by the letter's stage directions >> The motif of self-deception as the synecdochic embodiment of (theatrical) illusion.

>> **Making the show:** The scene is intended to be joyful, noisy and exuberant. Repetitions maintain the audience's interest (note that in the context of Elizabethan venues, the audience was not always responsive, for the groundlings as well as richer playgoers would eat and chat, which altered their understanding of the plot). The lively scene is then easily understood by everyone. Act III, scene 4 is the fulfilment of Maria and Sir Toby's plan: it is the fourth time it is explained to us that the "cross-gartered stockings" are meant to seduce (though erroneously) Olivia. There is a double layer of dramatic irony: the audience knows more than Malvolio and Olivia.

The scene is very visual and colourful, hence theatrical and comical (Malvolio enacting the excessively passionate lover: smiles, kisses on his own hand, draws bawdy allusions...). Malvolio is not aware of his mistake. The dichotomy between seeming and being pervades the play (everything is based on appearances, on make-believe). This scene is based on the essence of play-acting: disguise, performance, interpretation. As a poor actor, Malvolio has learnt his part by heart ("twas well writ", line 37), but he is not able to read in filigree: "scruple" is used thrice (on line 76), only to be dismissed >> Malvolio is blinded by his own ambition: "nothing that can be can come between me/and the full prospect of my hopes" (78-79).

>> **Resemblance through difference:** Lexical repetitions, echoes ("sad"/ "mad", 14/15). Ridiculous behaviour eventually drawing a parallel between very different characters: in her exaggerated melancholy, Olivia is as farcical and ridiculous as Malvolio (see her disproportionate reaction, with the same degree of nervousness and excitement as Malvolio, when she learns that Cesario "attends" her, on line 56).

>> **The playwright's wit and self-derision:** Repetitions may also be a way for Shakespeare to mirror his own art and use derision. Malvolio's mistaken discernment may reflect the playwright's efforts to attract his audience's attention. Shakespeare intermingles elaborate language and colloquial phrases to please his audience. Just like Malvolio, he uses subterfuges to "elevate" and be considered: he uses farcical circumvolutions to entertain the uneducated as much as the more noble ear.

Conclusion: The extract ends with Malvolio's monologue. The yellow-gartered steward is centre-staged in a central scene, which has served the critics much: is Malvolio the main character of *Twelfth Night*?

Malvolio's speech is full of negations ("everything adheres together, that no dram of a scruple, no scruple of a scruple, no / obstacle, no incredulous or unsafe circumstance – what / can be said? – nothing that can be..." (75/78) while he wants to assert his authority. Yet his authority, just like his dictated behaviour, is based on delusion, misbelief/misprision, and error. Those are the ingredients of comedy, and are omnipresent in the whole play: all characters are mistaken, deceived, cheated – and gulled. Without them, the plot would be linear and tasteless. But thanks to this interaction between a dark countess lost in her vain hopes of seduction and a formerly dark – now sunny ("yellow") – steward, confident in his courtly (though ridiculous) behaviour, Shakespeare joins main and sub-plots. Here indeed, what has been prepared in the wings by Sir Toby, Maria, and Aguecheek, is being performed before Olivia and the audience. And from then on, there will be no rest in the development of the comedy. It is worth noting

that the only extant account of the play (in Manningham's diary) is mainly devoted to the plot surrounding Malvolio (see introduction to the Arden Shakespeare edition, pp. 3-4).

As in other festive comedies and green plays (like *A Midnight Summer Night's Dream*, or *As You Like It*), such comic interludes prepare for the denouement that is expected to be joyful and contrasted, an ending also based on music and reconciliation. This was undeniably the source of its success in early-modern England. *Twelfth Night, or What You Will*, with its carnivalesque and epiphanic atmosphere, undeniably answers the Lord of Misrule's expectations.

Ci-dessous figurent une problématique et un plan proposés par un candidat, qui ont été appréciés par le jury :

How does repeated ambiguity lead the audience to side with the mischievous plot?

- 1- Melancholy as an ambiguous feeling
- 2- Gullibility and greed as misleading tropes
- 3- Ambiguity and misunderstanding as tools to captivate the audience as co-protagonists of the play

Voici par contre un plan qui a posé de sérieux problèmes :

- 1- Criticism of Malvolio: self-love and representation
- 2- Ridiculous Puritans
- 3- The Style of the excerpt

Il n'est donc pas inutile ici de rappeler que l'étude du « style » se doit d'être incorporée dans une partie plus thématique : ne jamais dissocier fond et forme ! De même, la deuxième partie proposée pose problème car on pourrait aisément la considérer comme une sous-partie de la première partie.

Charlotte Lennox, *The Female Quixote* (1752)

The Female Quixote est un roman qui peut dérouter les candidats par l'apparente simplicité de son style littéraire et par la répétition de l'action. Néanmoins, chaque passage doit absolument être traité dans sa spécificité et tout placage de cours, sur cet ouvrage comme sur les autres, est à proscrire. Plusieurs candidats ont en effet cherché, de manière plus ou moins maladroite, à reprendre des thèmes vus en cours pour les utiliser sur l'extrait à analyser : le résultat n'a pas alors été convaincant. Des parallèles avec d'autres passages du roman peuvent, et parfois doivent, être faits mais il faut que cela s'inscrive dans une réelle démonstration littéraire. La même remarque s'applique quant à l'analyse des différentes influences génériques de Lennox. Le jury a entendu des présentations originales sur certains passages et certains candidats ont réussi à réellement « faire vivre » le texte sans se contenter de décrire les personnages, leurs actions, ou de lister des caractéristiques appartenant à tel ou tel genre.

Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, Book III, Chapter 8, pp. 158-159. De “As she now visited him constantly every Day” à “for whom I have the most Sensibility, is not intirely divested of it –”

Contextualization – Problematization: The first three books of *The Female Quixote* set the tone for Arabella's *Bildung*: she goes from the loss of her mother and father to the reconstruction of her self through romance-inspired love tests and adventures. Through the course of this unsolvable quest, several moments of *peripeteia* contribute to the slowing down of Arabella's progression. Among others: the health/disease motif recurs (through the consecutive sickness of Arabella's father, Arabella herself and now Glanville) and offers parenthetical moments, or “Diversions” which interrupt the course of Arabella's quest. These parenthetical moments can be read as either moments of relaxation during which Arabella's romantic wishes are momentarily hushed, or moments of anxiety pervading Arabella's evolution, the latter being caught between reluctance and extravagance. As Harriet McKinley-Smith

stated: "Her reticence to marry as a result of her grandiose expectations of courtship is the subject of much anguish".

The extract: It is based on Glanville's sickness, and it precisely corresponds to a moment of interruption that generates double anxiety: on the one hand, the "normal" anxiety/threat of Glanville's disappearance/death causing fear in both his sister and Arabella, on the other hand the more "supercilious" anxiety/threat of the non-fulfillment of romance, and therefore of Arabella's love plans/desire. Which of the two threats is more significant? As a matter of fact, the text ambiguously navigates between the two options: is Arabella coldly driven by the codes of romance, or does she start experiencing/voicing a form of unspeakable passion?

This ambivalence will therefore be at the core of the commentary, as the passage presents itself as a "favourable crisis" (24). This oxymoron allows us to grasp the very ambivalence of this moment, caught between Arabella's apparent obedience to codes of love/courtship inherited from romance reading, and the subtle emergence of a new, more "sensible" ("Sensibility", line 46) way of envisaging love.

I- The permanence of power structures

• Male submissiveness :

- Glanville as sick, patient (pathos) >> Allusion to, "pains" (5), "complaint" (7), "suffer[ing]" (9), answering "faintly" (4). Also note Glanville's inferior supine position (in bed).
- Physical and psychological manifestations of inferiority >> "Fever" (23), "delirious" (23), "Crisis" (24). >> Impression of vulnerability.
- Linguistic manifestations >> Difficulty to speak: short answers, interruptions with dashes (13), unanswered questions (lines 5 and 6). Glanville: eventually abandoned to the silence of his chamber when Arabella leaves (22).
- His speech is steeped in virtuality >> double use of "if" (5, 13)
- His vulnerability culminates in another, new form of weakness/sickness in Arabella's eyes: disobedience >> "you are... the most disobedient [Man] of all" (11), as Arabella redefines/rephrases Glanville's disease. (Note: to obey >> etymologically *ob-audire*: to listen. >> Glanville is placed in the position of a passive listener, depending upon Arabella's words/whims).
- In the end >> Glanville is subjected to "Fetters of love" (12): Glanville as a martyr who is imprisoned, jailed, trapped?
- Trapped as well in Arabella's speech >> *She* is the one who defines who he is through ontological formulations: "You are one of the strangest men in the world" (9-11).

• "My Empire over you" (14): Power, authority and command

- Arabella's superior position >> Infantilization of Glanville ("chide him", line 2). Her supervision of him is marked by her obsession (note the use of adverbs: "constantly", "every Day", line 1).
- Arabella's agency >> Verbs of action: she "visited" (1), she "took an Opportunity" (1-2) + Arabella's physical domination: "her Hand on his Mouth" (20).
- Linguistic authority >> "as she had commanded him" (3) / "since I have commanded you to live" (18). Use of imperatives: "Make me no reply... but begin from this Moment to obey me" (20-21), and semi-modal "ought to" (7, 9) >> Coercion, pressure + Glanville is placed in an object position (grammatically) from the beginning.
- Rationalizing the irrational >> Arabella's speech is very structured, logical, well-wrought, constructed around linking words like "since..." (9) / "However" (17) + assertive, unquestionable way of expressing herself + grandiloquent, elevated language >> "my Empire over you" (14), which gives her the part of a sovereign.
- Arabella's interruption of Glanville (14) >> Potential symbolic castration?
- Arabella plays several parts that are shown crescendo: from a physician diagnosing Glanville's condition: "the Cause of his Recovery" (30) to a stage director majestically leaving the room, as she seems to control time with the ellipsis on line 22 >> The chamber seen as a stage for a *huis clos* play. And finally, Arabella as a demiurgic figure: "the Life I have bestowed upon you" (19).

II- AMBIGUANCES: "CONCEALED" MEANINGS

- **Between reason and extravagance/nonsense**

- Opposing the apparent rational structure and logic of Arabella's speech to her excess >> Endless sentences, use of exaggerations: see her use of superlative forms on line 10, her authoritarian tone ("questionless" on line 10), the extreme concepts she uses ("my Empire over you" on line 14). Hyperbolic, larger-than-life character amounting to the burlesque/grotesque, or at least the absurd. Arabella pushes the limits of sense through absurdity: she uses expressions like "the Liberty of dying" (15), "I have commanded you to live" (18) + she even expresses her dissatisfaction with limits: "as I have gone thus far, I will do something more" (17-8). She literally blows things out of proportion.
- A shift from "live" to "love": "I have commanded you to *live*, I will permit you to *love*" (18) >> Her speech depends upon a unique, subjective hierarchy of values, or self-coined chain of ideas.
- We may wonder if her extravagance is a playful way of putting the threat of Glanville's death at bay, or if she is simply being "mistak[en]" (7), misguided by her romantic imagination.

- **Beyond suffering: engaging in an erotic game**

- The locus of intimacy: the room/chamber, the bed, a secluded conversation >> Intimacy becomes physical with the hand/mouth game on lines 20-21.
- The premises of desire: "desirous" (34), allusion to his Fever as a concealed mark of desire (23)?
- Arabella is crossing the limits of her own rules: "more interested in his Recovery than expected" (42). Glanville's disease has revealed what was "concealed" (32) in her.
- Omnipresence of the modal "will" in her speech: volition >> she is a desire-driven character.
- Finally: a (sensual?) alternation/choreography of pronouns "I" and "you" and possessive adjectives mingling Glanville and Arabella in a strange waltz (in the first three paragraphs).
- We may see some fusion/reunion of the two lovers either caused by their mutual strangeness (10), or by Glanville's temporary excess/lack of control due to the fever, verging on hysteria (>> Glanville's feminization?).

III- THE TEXT AS A CURE : A MULTI-FACETED REMEDY

"Remedy": from the Latin root **med*: Émile Benveniste explains it oscillates between the medical and the judicial, but in all cases it consists in "bringing a defined disorder back into line with the norm by an established means".

- **Contrasting two ways of being a woman: a remedy to an unsatisfactory perception of femininity**

- Glanville's sister as the "Proper woman" (Mary Poovey on *The Female Quixote*) >> The one helping, the *amanuensis*: a traditional part dictated to her by moral codes and conduct books, (later glorified by Victorian painter George Elgar Hicks in his trilogy: *A Woman's Mission (Guide to Childhood / Companion to Manhood / Comfort of Old Age)* >> "transported with Joy" (28) when her brother is saved.
- On the other hand: Arabella is the opposite >> Expressing "Reserve" (31) when joy is expected >> a marginal reaction or the reaction of a marginal? >> Arabella as the image of a free spirit, that can't and won't match the expectations of her time: she'd rather follow her own line of conduct.
- Lennox pits two versions of femininity one against the other. >> Arabella keeps abiding by the laws of (Bad) Romance = a way for Lennox to endow Arabella with a unique, independent, contradicting, subverting voice.

- **Concealing/unveiling "Sensibility" behind the laws of romance**

- Language: a source of disguise for Arabella who conceals her feelings behind the "Empire" (14) of her speech. Yet, the allusion to a "Treaty" (17) with Glanville shows that both characters are bound by a tacit agreement/contract >> Glanville already knows Arabella's romantic whims are only a masquerade that he needs to play by. Language is part of their love game. Oscillation between the

façade she displays (Arabella as a short-sighted love tyrant / careless of the seriousness of Glanville's health / blinded by obsolete literary conventions) and the concealed meaning of words and attitude (Arabella is hiding her actual budding passion. >> Her elevated language + circumlocutions = a way of circumventing/concealing/alleviating the anxiety of the sickness episode. Her speech is more strategic than truthful). >> Glanville needs to interpret what Arabella does *not* say: he "found her more interested in his Recovery than he expected" (41-42), or what she implies: "for whom I have the most Sensibility" (45-46).

Conclusion: Language as Arabella's tool / weapon

- Arabella uses language to approach Glanville and coin her love to him in an original fashion.
- Language is also a way for her to criticize the old models of female behaviour inherited from customs and the 18th century *doxa*.
- By appropriating old forms, Arabella is able to negotiate with expectations, holding a mirror to the novel and the romance as well, playing with and exhibiting non-operating literary strategies to better try and cure/heal literature from unsatisfactory codes.

Ci-dessous figurent une problématique et un plan proposés par un candidat, qui ont été appréciés par le jury :

How does Charlotte Lennox explore power games through Arabella's adhesion to the rules of romance?

- 1- Arabella's claim of authority
- 2- The interplay between power and appearance: the role of imitation
- 3- The limits of this power

Rapport présenté par Christophe Chambost

Avec les membres de la Commission Littérature : Louise Fang, Candice Lemaire, Lucie Lopez, Hubert Malfray, Benjamin Perriello, Estelle Rivier-Arnaud, Alexandra Sauvry et Thibaut Von Lennep

Le commentaire de texte en civilisation

Le commentaire de texte en civilisation est régi par deux principes directeurs. Il s'agit d'abord d'éclairer le sens profond du texte en le replaçant dans son contexte historique, politique, idéologique précis. Ceci nécessite une maîtrise de connaissances précises sur ces contextes, sans lesquelles l'exercice s'apparenterait à de la paraphrase. Pour autant, le texte n'est pas le reflet total et exact de la réalité dont il émane, mais l'expression d'un point de vue spécifique. Il est donc attendu des candidats qu'ils soient en mesure d'énoncer en quoi la source a sa particularité propre, quelle est la situation singulière de celui ou de celle qui écrit ou parle, et quel est l'objectif précis que le texte veut atteindre. Cette prise en compte de la spécificité du document ne peut être sacrifiée au profit d'une récitation de connaissances éparses et hors-sujet. Le jury souhaite présenter ci-dessous les étapes nécessaires à l'élaboration d'un commentaire régi par ces deux principes.

L'introduction

Dans l'introduction, le candidat doit en premier lieu identifier la nature du document, ce qui ne signifie pas se contenter de lire le paratexte mais en proposer une véritable analyse. Ceci permet d'éviter les contre-sens (comme la confusion faite à maintes reprises cette année entre article de presse et discours politique) mais aussi d'amorcer la problématisation (dans l'exemple numéro 2 donné plus bas, expliquer que le *Clarion* est un journal socialiste indique déjà le point de vue politique de l'autrice).

Une fois la source et la nature du texte bien identifiées, le candidat analyse le contexte dans lequel le texte a été publié. Ceci nécessite une prise en compte non seulement du contexte large (replacer très précisément le texte dans la chronologie de la question au programme et percevoir à quels enjeux généraux il renvoie) mais aussi de la situation d'énonciation très spécifique de la personne qui écrit ou

qui parle, et du public visé. L'énonciateur est-il en position de faiblesse ou de force ? Quelle est son but final ? Dans l'exemple n°1 ci-dessous, le président Bush, qui est en difficulté, désire obtenir la collaboration des membres de l'OAS pour que ces derniers se constituent en un *lobby* voué à exercer une pression sur les membres du Congrès états-unien. Les candidats sont particulièrement encouragés à repérer les messages destinés à des publics multiples : les efforts déployés par le gouvernement américain pour diffuser pendant la guerre froide les discours présidentiels à la télévision et à la radio laissent penser que les populations d'Amérique Latine étaient tout autant visées que la population états-unienne. Le candidat doit déduire de ces éléments le point de vue de l'auteur du texte (« writer » plutôt que « author » pour un texte de civilisation, ou moins recevable encore, « narrator »). Ainsi, son positionnement idéologique, sa vision des événements et son rapport avec d'autres individus présents dans le même contexte d'énonciation doivent être explicités par le candidat.

La dernière étape de l'introduction est de formuler une problématique qui reflète la complexité du point de vue de l'auteur tel qu'il a été clairement identifié, point de vue qui sert de ligne directrice au commentaire. Une problématique s'appuie sur une tension interne au texte, ou parfois même sur un paradoxe. Le jury a retenu cette année de bons exemples de problématiques qui ciblent précisément cette tension : « Does Kennedy's indictment of the US policy towards Cuba serve his political interests as presidential candidate at home ? » ; « the writer's depiction of Peterloo as a plot laid by the government against the people may serve his radical aims » ; « Is Macfarlane's attack on her Chartist readership a paradoxical way to cajole them into adopting socialism ? ». Ainsi, les candidats doivent accorder une importance particulière à la formulation de la problématique. Il faut éviter les tournures trop longues et trop alambiquées – également les tournures vagues qui peuvent s'appliquer à n'importe quel texte de civilisation et qui appellent des réponses descriptives, elles-mêmes souvent déclinées sous forme de catalogue : « what is the writer's conception of this issue ? » ; « what does the writer denounce in the text ? » ; « we will see how the writer wants change / how he tries to rally his audience » ; « why is Cuba a threat ? ». Le candidat doit ensuite annoncer le plan choisi pour son développement, qui constituera la réponse à la question posée dans la problématique. Ici encore, la concision est de mise. Les titres de partie trop longs, parfois des phrases entières, égarent. Il faut aussi noter que le titre de la dernière partie et la problématique ne sont pas identiques, puisque la problématique est traitée dans toutes les parties du développement.

L'analyse du texte

Ce développement se caractérise par des allers-retours constants au texte, en veillant bien à ne pas négliger des pans entiers de ce dernier. Ceci ne signifie toutefois pas une lecture linéaire, qui entraînerait redites et paraphrase, et qui est donc à proscrire. Le candidat doit au contraire mettre en réseau plusieurs passages à des endroits distincts du texte pour faire émerger les idées directrices, puis commenter ces citations en les faisant dialoguer avec le contexte. Les repérages purement stylistiques ou rhétoriques, souvent présentés sous la forme de catalogues, ne servent que très rarement la démonstration – par exemple, « *there is the lexical field of war* », généralement suivi de toutes les occurrences du champ dans le texte et ne débouchant sur aucune analyse historique et/ou politique. Pour éviter cet écueil de la paraphrase, elle-même menant souvent à une prestation trop courte, le commentaire doit s'appuyer sur des connaissances précises du programme, qui permettent d'identifier et d'explicitier les références au contexte historique d'énonciation apparaissant en filigrane du texte. Les connaissances doivent néanmoins être ciblées, car l'autre écueil est le placage de cours et les digressions hors-sujet ou hors-période qui évacuent la spécificité du document analysé. C'est le cas par exemple lorsqu'un candidat se met à assimiler un phénomène décrit par le texte à un phénomène ultérieur, ce qui défie la logique : les Luddites du début des années 1810 auraient procédé comme les acteurs de la *mass platform* du tournant des années 1820, alors que les modes opératoires de ces deux mouvements étaient en réalité différents l'un de l'autre et que le premier n'a pas pu être influencé par le second. Les connaissances doivent donc toujours être mises au service de la démonstration, et non se substituer à elle.

Le candidat doit avoir constamment à l'esprit qu'il doit rendre compte de la complexité du point de vue au cœur du texte. Ceci ne signifie pas coller au maximum à ce point de vue pour finir même par l'incarner. Par exemple, une lecture psychologisante et émotive d'un texte déplorant les exactions commises lors du massacre de Peterloo en 1819 ne nous renseigne en rien sur les acteurs concernés, leurs opposants, les objectifs des uns et des autres, ni sur ce que l'auteur de la source cherche à obtenir

en publiant son écrit. Inversement, il ne faut pas confondre l'esprit critique (que le candidat doit à tout prix cultiver) et une critique facile et mécanique du texte, qui pourrait l'entraîner vers des jugements de valeur injustifiés. Pour reprendre le même exemple, considérer que l'auteur du texte sur Peterloo a une vision du monde « manichéenne » fondée sur une opposition taxée de « simpliste » entre le bien et le mal, voire que l'auteur « exagère », montre que le candidat a quelques difficultés à resituer le texte dans son contexte précis, dans les débats de l'époque, et dans sa situation d'énonciation spécifique (le texte s'adressait aux victimes de la répression). Afin d'appréhender le texte avec la distance critique la plus juste, le jury conseille aux candidats de commenter plus particulièrement les phrases qui peuvent prêter à confusion ou qui achoppent eu égard au contexte. Dans ces tensions voire contradictions, se niche l'ironie voulue par l'auteur ou dont il devient *in fine* la victime. Il faut également tenter de mesurer l'écart entre ce qui est écrit et la façon dont le texte peut être perçu par le(s) public(s) visé(s), un exemple parlant étant la rhétorique bienveillante du discours présidentiel américain vis-à-vis des peuples d'Amérique Latine, qui peut en réalité être ressentie par ces derniers comme un paternalisme écrasant et incapacitant. Par le biais de ces analyses, le texte se livre alors sous un tout autre angle, qui n'apparaissait peut-être pas lors de la première lecture. Les meilleures prestations ont ici su utiliser à bon escient l'historiographie, car elle offre une variété d'interprétations du même phénomène ou événement.

Afin de réussir ce travail d'analyse, les candidats doivent non seulement s'approprier les deux questions au programme mais aussi s'appuyer sur un socle commun de connaissances générales en civilisation. Pour éviter de lourds contre-sens, il leur est vivement conseillé de chercher à maîtriser en amont des épreuves les systèmes politiques des deux pays concernés, les chronologies des grands événements politiques du siècle concerné, les principaux acteurs politiques (comme les présidents américains et leurs opposants aux élections) ou encore les grandes orientations idéologiques traversant les périodes étudiées (comme la montée du néo-libéralisme à partir des années 1980 aux États-Unis). Par exemple, on ne peut véritablement comprendre le texte n°1 ci-dessous que si l'on connaît les étapes du processus d'adoption d'un projet de loi au Congrès américain. Se remémorer ce changement de politique fondamental qu'est l'abolition des *Corn Laws* en Grande-Bretagne en 1846 et ses conséquences sur les consommateurs aide à formuler une interprétation possible de l'effritement du Chartisme tel qu'il est représenté dans un texte sensiblement ultérieur. Au-delà du purement factuel, il s'agit pour le candidat de bien appréhender les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans les sphères états-unienne et britannique : les groupes sociaux, les logiques et les intérêts qui les animent, les rapports de force possibles, voire les conflits, le dialogue et l'affrontement des idées. Grâce à cette vision politique globale de la période, le candidat donne une véritable profondeur à son commentaire de texte.

Le plan et la conclusion

Cette analyse du texte doit être structurée, en suivant scrupuleusement le plan annoncé en fin d'introduction. Celui-ci ne peut être un simple empilement de repérages descriptifs et statiques faits dans le texte (« there is also ... » ; « we can also see ... » ; « moreover, the writer says... »). De la même façon, le plan thématique (présentant de manière mécanique par exemple « causes » / « facts » / « consequences » ou bien « poverty » / « protest » / « reaction ») fait souvent perdre de vue la spécificité du point de vue, ne permet pas de faire ressortir les tensions internes en son cœur et donne un effet catalogue au commentaire. Le plan adopté doit au contraire structurer un cheminement argumentatif en trois grandes parties (un plan en deux volets peut être recevable) véritablement articulées les unes aux autres, et non juxtaposées ou superposées. Afin de proposer une démonstration qui soit véritablement dynamique, il convient d'organiser et de hiérarchiser le propos (ce qui implique des parties non interchangeables) et de bien soigner les transitions qui forment les articulations logiques entre les parties. La démonstration doit progresser en allant du plus explicite au plus implicite, du plus évident au plus complexe.

La conclusion vient synthétiser les propos les plus saillants de l'analyse et apporter une réponse à la question posée en fin d'introduction. Les candidats peuvent dans un second temps ouvrir sur la suite des événements ou mettre le document en lien avec d'autres documents ou lectures complémentaires.

L'entretien

L'entretien qui fait suite à l'exposé ne vise pas à piéger le candidat ou à le déstabiliser. Le jury peut interroger sur des aspects non développés dans le commentaire mais il peut aussi revenir sur des

repérages effectués par le candidat pour l'aider à progresser dans son analyse. Lorsque le candidat se prête volontiers à l'exercice et fait preuve de souplesse, l'échange devient généralement très fructueux et l'entretien permet de valoriser la prestation.

Pour résumer, les éléments fondamentaux d'un commentaire réussi sont :

- une bonne identification de la spécificité du document et de la situation d'énonciation de l'auteur du texte ;
- des allers-retours constants entre le commentaire et le texte : afin d'éviter le hors-sujet, le candidat ne doit jamais perdre le texte de vue ;
- des connaissances maîtrisées (à la fois des deux questions au programme et des connaissances de base en civilisation, notamment sur les mécanismes du pouvoir) et mises au service de la démonstration ;
- une démonstration dynamique, un propos véritablement articulé et suivant un plan analytique progressif ;
- une bonne gestion du temps : le jury souhaite rappeler que les prestations trop courtes sont pénalisées, car ne pas utiliser la totalité du temps de passage permet rarement de proposer une analyse approfondie du texte.

De fait, le jury souhaite à nouveau insister sur le fait que cette épreuve ne peut s'improviser et il encourage les candidats à travailler tout au long de l'année, et non uniquement entre les écrits et les oraux.

Ces listes d'erreurs et ces conseils ne doivent toutefois pas donner l'impression qu'il est impossible de réussir l'épreuve. Les membres du jury souhaitent souligner qu'ils ont entendu avec beaucoup de plaisir plusieurs prestations de grande qualité, qui ont su allier maîtrise du format de l'épreuve, connaissances pertinentes et précises, efforts d'analyse et de démonstration, et une excellente attitude pendant l'entretien.

Le jury souhaite à présent présenter des pistes d'exploitation sur **deux textes** issus de la session 2025. Il ne s'agit pas pour les futurs candidats de penser qu'il leur faudrait absolument reproduire avec précision et exhaustivité ces propositions. Elles ne sont pas des corrigés types, mais sont conçues comme simples illustrations pédagogiques de la méthode.

Texte n°1 (civilisation américaine) :

BUSH, George W. "US President discusses CAFTA-DR". Organization of American States, Washington D.C., July 21, 2005.

Context

- **George W. Bush**, US president (2001-2009). Texas governor from 1995 to 2000. Very conservative Republican, associated with neoconservatives who put heavy emphasis on the primacy of US interests on the international stage. He launched the war on terror in 2001.
- The Organization of American States (**OAS**), a multilateral body founded in 1948 to promote inter-American cooperation, development and security. The speech is delivered in Washington, where the OAS is headquartered, not too far from US Congress. US presidents have sometimes attended sessions of the OAS in order to deliver speeches, but on the whole, it is not that frequent. Most of the time, talks at the OAS are conducted by the US Representative to the OAS.
- After the Cold War, US decision-makers, international monetary institutions (World Bank and IMF) and Latin American politicians alike believed in the neoliberal promise of the **Washington Consensus**: privatization of industries, financial deregulation, and reduction of trade barriers were the key to economic development. First major step was NAFTA (signed 1992, ratified 1993, implemented 1994), quickly followed by a proposition to set up the Free Trade Area of the Americas (FTAA), which some called "NAFTA on steroids". If the plan for the FTAA never materialized, the US nevertheless entered talks with **Central American nations** (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua) to set up a new treaty. The Dominican Republic

later joined the talks, giving thus the **Dominican Republic-Central America-United States Free Trade Agreement (CAFTA-DR)**. If NAFTA had received a substantial support from Congress, in spite of serious reservations from environmentalists and trade unions, the negotiations around CAFTA-DR were much trickier. Two elements were potentially to blame: first, the economic boost envisioned for NAFTA did not materialize in the way it had been hoped. Second, free trade implied a loosening of the border which proved harder to implement after 9/11, but also after narcotraffickers took advantage of increased commercial exchanges with Mexico to ship more drugs into the US.

- The US Senate approved CAFTA-DR on June 30, 2005 by 54-45, while the US House of Representatives was set to vote on July 28, 2005. It was very narrowly approved, 217-215. Bush's speech is delivered in between the two votes, **the bill being passed by the House thus becoming a major imperative for the president**.

The benevolent neighbor up North

Bush depicted CAFTA-DR as an undertaking brimming with **benevolence**, an "alliance of interest" (I.6-7) made possible thanks to **mutual respect** and **cooperation** between "friends" (I.28/40/41). The relationship between the US and other Latin American nations appears quite **relaxed**: just like friends would do, they "visit" (I.37) each other, either "coming" (I.38) and "going there" (I.39), OAS delegates even giving the US president a "chance to come and talk" (I.58) while the OAS was **not the traditional forum** employed by US presidents. Bush insisted on the benefits likely to be yielded by CAFTA-DR, a "smart policy" (I. 22), a "good trade policy" (I.22) which would both "strengthen democracies" (I.10-11) and "lead to greater security and stability" (I.35-36) in the entire hemisphere. Indeed, he made it clear that these **benefits** were likely to **extend beyond** Central American nations and the Dominican Republic. In joining with the US in "free and fair trade" (I.6), the "economic future" (I.2) of these nations would align with US "economic interests" (I.61).

The principle of reciprocity at the heart of CAFTA-DR simply mirrored what "friends do" (I.40), or rather **embodies** an **ideal "neighborhood"** (I.7/10/24/27/52) in which "improving ties" (I.50) is a crucial aspect. Bush's emphasis on neighborliness certainly constitutes a distant yet **persistent echo** with FDR's **Good Neighbor policy**, which also underscored mutual respect and cooperation, a moment when the US and Latin American countries would come together and "talk" (I.40).

Indirect lobbying or intermestic stakes

By **hammering home** that it was "important" (I.4/7/19/39/51/56) to "understand" (I.8/20/41) what CAFTA-DR was all about, Bush's rhetoric implied that at the time the **treaty** was still both **misestimated and misunderstood**. The narrow scope of his choice of words could have also aimed at **simplifying** a **complex foreign policy** treaty into something more palatable to the **real addressees** of his speech: indeed, according to Bush, "**the American people**" (I.40) and "**members of Congress**" (I.8) **were those who needed to "understand"** since "people of Central America" had already "made their choice" (I.1). Hence, Bush's purpose in coming to the OAS was **not to inform** Latin American delegates on the progress made in the ratification process of CAFTA-DR, but rather to **encourage them to lobby** "members of the United States Congress and remind them [to] set aside partisan politics" (I.59-60) in order to "pass this piece of legislation" (I.57). In other words, **the intermestic dimension** of CAFTA-DR was **not limited** to its eventual **result**, that is, how, to some extent, it would fuse the US economy with other Latin American economies. The intermestic dimension was **ingrained in the very process of ratification**: Bush relied on Latin American delegates to score a **domestic political victory**.

Indeed, even though free trade agreements had been in vogue after the Cold War, when the US entered **NAFTA** in 1994 and pushed for the creation of the **FTAA** in the 1990s and early 2000s, the support for the **Washington Consensus** had been largely eroded and the **outcome of the vote on CAFTA-DR was still quite uncertain** at the time of the speech. In spite of Bush's input that "**removing trade barriers**" (I.52-53) and "**establishing democracy**" (I.18) were enough to make "this neighborhood better" (I.7), the Argentinian economic crisis of the early 2000s – after the implementation in the 1990s of policies promoted by the Washington Consensus – was a chilling reminder that it was far from being a mathematical certainty. Besides, the **liberalization of trade** anticipated by Bush was perhaps **not as benevolent** as he hinted at: beyond the friendliness, CAFTA-DR was about to make it easier for

“businesses and farmers to compete” (I.53-54). However, competition often entails a set of winners and losers.

The persistent primacy of US interests

Because **the real addressees of this speech were US Congress members**, Bush tried to **answer foreign policy concerns of all stripes** in order to please everybody. As a former governor of Texas, Bush made his the tenets of the Good Neighbor policy, knowing them “first-hand” (I.50), while making sure that the “security and stability” (I.36) of the hemisphere were not neglected, as Cold Warriors would have wished it. CAFTA-DR was also about providing “the foundation of democracy” (I.21) in Central America, an idea which was not “all that long ago” (I.12) the top priority for the Reagan administration. Bush saw that the new economic partners would respect “human rights and the rule of law” (I.44), minding Carter’s legacy in US foreign policy, all the while fighting “drug traffickers and terrorists” (I.44-45) who were often willingly lumped together in the neoconservative agenda of the War on Terror. One might even be tempted to see the “alliance of interest that will make this neighborhood better” (I.6-7) as a subtle hint at Kennedy’s defunct Alliance for Progress.

This **catch-all rhetoric** suggested that what mattered was not the reasons to pass the bill. Rather, the treaty offered a **guarantee to further** the US “**national security interests**” (I.61-62), that it would ensure “the good of the United States of America” (I.60-61) one way or another. Thus, the speech implicitly conveys the **asymmetry of power** which still existed between the US and Latin American countries. If Bush claimed that the US wanted to enter this partnership as well and send “a strong message” (I.4), it was eventually **up to Latin American delegates** to do the **crucial legwork** by lobbying US Congress members: the boon had been extended, but Latin America still had to reach out for it. Incidentally, this idea surfaced in the speech when Bush confessed that Latin American leaders came “to America quite often” (I.38) while he could afford only to go “there sometimes” (I.39). CAFTA-DR did not emerge out of a reciprocal need between trading partners, but from a “**moral obligation**” (I.32) which imposed itself to the US and which reflected a long tradition of wanting to improve the situation for Latin America (cf. Lars Schoultz). These **paternalistic overtones** were present even when Bush expressed how “proud” (I.14) he was of Central American nations, reminding these “young democracies” (I.9) that the US remained “the oldest democracy in this hemisphere” (I.31-32), thus pointing at and reasserting a difference in stages of development.

Texte n° 2 (civilisation britannique) :

West, Rebecca, “Socialists and Feminism. The Fate of the Limited Amendment”, *The Clarion*, 24 January 1913.

Context

- Rebecca West (1892-1983): began writing as a journalist in 1911, just as she became involved in the women’s suffrage movement. She made a name for herself in left-wing newspapers (*The Freewoman*, *The Clarion*). *The Clarion*: founded by Robert Blatchford in 1891 (1st issue = 1st of May). Weekly socialist newspaper and advocate of female suffrage. Network of Clarion Clubs all over the country to disseminate ideas.
- 1906: Labour Representation Committee became the Parliamentary Labour Party (following the General Election) = amalgamation of groups including trade unions, Fabians, the Socialist Democratic Federation... (1913 = relatively recent but adopting the codes of a parliamentary party).

1832: Reform Act formally defined voters as males.

1913: height of the intensity of the movement for women’s suffrage. In 1903, out of frustration with the lack of progress of Fawcett’s **NUWSS** (= National Union of Women’s Suffrage Societies), Emmeline **Pankhurst** had established the **WSPU** (= Women’s Social and Political Union). The WSPU’s more militant methods earned its members the nickname of “suffragettes” (to be opposed to “suffragists”). Increasingly resorted to radical actions (1911: stunts to escape the census, 1912: “war on windows” + hunger strikes...). “The Fate of the Limited Amendment” = during the winter session of 1912–13, a “Franchise Bill” was introduced in the House of

Commons, designed to accommodate amendments that could have established women's suffrage (I.24: "womanhood suffrage amendment"). However, after an initial debate on the 24th of Jan., the proposed amendments were declared inadmissible.

- While discussing the amendments debated on that very day, West argues that socialists and feminists could use their shared traits and interests to advance their respective causes, yet they seem to be at loggerheads. Her criticism bears both on Labour politicians who do not support women's franchise, and on suffragettes who have not harnessed the working-class's "genius for revolt" (I.56).

"Sex-antagonism" (21, 23): apparently conflicting (self-)interests

L.7-9: "a lingering anti-feminism, **banished from the brains of the movement**" → Keir Hardie (1st parliamentary leader of the Labour party) was involved in the struggle for women's suffrage + Pankhurst had been a local leader of the ILP (= Independent Labour Party, founded by Hardie in 1893). Women's suffrage became party policy in 1912, though Labour did not do much actual campaigning. Pankhurst had distanced herself from the Labour movement in 1907 because she found their support lacking =>

The crux of the problem = women and workers are pitted against one another => Labour politicians first and foremost defend the interest of the working man (I.32: "undemocratic", I.33: "enfranchise the wives of working men" => West has to establish working men's interests in order to be convincing). Workers also defend their own interests (I.14-15: "More convincing was the candid admission that the lasses' jobs were wanted for old and infirm miners") => trade unions often opposed the hiring of women because they might occupy jobs and put pressure on wages / model of the male breadwinner defined by New Model Unions in the mid-19th century. E.g. 1842 Mines Act banned women from underground work (fear of promiscuity), so they became "Pit brow lasses (or girls)" = sorted coal above ground. Their work was often questioned (debate in Parliament in 1887, Lancashire "pit brow girls" mobilisation). Women were more integrated to New Unionism in the 1880s (see the 1888 Matchgirls/women's strike).

Middle-class women are not excluded from this general **indictment of self-interest**. L.53: "merely abusing the WSPU for trying to get it in a middle-class way" → **1910-1912: Conciliation Bill** (to return to the pre-1832 situation and in effect restore voting rights for wealthy property-owning women in Britain and Ireland) presented and rejected three times in Westminster. It was viewed as the WSPU abandoning working-class women and privileging middle- and upper-class women.

Prioritising progress: a reflection on the most efficient modes of action

West acknowledges the role played by middle-class women (I.63-5 → Pankhurst, Fawcett = middle-class women who spurred the movement), including within a socialist ideological framework (I.66: "the redemption of the materialistic section of society"). Yet she also deplores what she sees as a **"waste" of a "genius for revolt"** (I.56): for instance, Dora Thewlis, a mill-girl, participated in a break-in at the Houses of Parliament in 1906, though **Annie Kinney** (a cotton-mill operative) was the only working-class woman to become a real leading figure of the movement. See I.61: "a network of disaffected industries, clamouring for political and economic emancipation" → 1888 Matchgirls/women's strike = 1400 workers in Bryant and May's factory successfully went on strike over their dangerous working conditions and wages, and they created a trade union.

West therefore considers **methods of action**. **"Army"** (I.67) raises the crucial question of violence within the movement, which was divided between the **"suffragists"** (such as Fawcett, who from the late 19th century had advocated peaceful and legal methods) and the **"suffragettes"** (whose more militant actions were distasteful to "suffragists"). Indeed, protest movements inevitably face the choice of their methods of action which may lead to divisions. The tensions described by West were present within the WSPU, as Christabel Pankhurst was sceptical of class-focused strategies, while her sister Sylvia was strongly committed to socialism.

Radically refusing compromise

Apparent contradiction: West **endorses the "conciliation amendment" (I.34) YET she lambasts the perceived compromise of the Labour party**: "we have hastened to peg out our claims without troubling to wash our hands and change our clothes. Two notable vices have we retained" (I.2-3). The clothes may be a reference to the 1913 leader of the Labour party, Ramsay MacDonald. While Hardie

had kept his miner's cloth cap, even as an MP, MacDonald dressed more conventionally. The literal change of clothes may symbolise the loss of radicality of the Labour party.

However, West's stance can be understood as **a blanket refusal of all forms of paternalism** (l.4: "desire to save souls against their will", l.6: "heavy-handed compulsory benevolence of the Liberals"). West does not believe in a benevolent paternalism. The idea of "keep[ing] wives and daughters sitting in a parlour eating bread and honey" (l.13) may be a reference to the theory of the separate spheres, which—though its application in reality is debated—was central to the Victorian imagination. In contrast to the workers, West mentions the "retired Anglo-Indian colonels" (l.57) whom mill-girls try to cajole into supporting woman suffrage → West denounces the continued reliance by women on men in order to reach their aim. Though she trusts them to come to their senses: see l.52-3: "this temporary check might be of positive value in stimulating working women to get their vote for themselves" → she reconciles her endorsement of gradual reform to her ideal of a total change because she is confident that the frustration of graduality will make women workers realise their own agency.

Her demands are indeed all-encompassing: not only does she advocate for political equality, but she also defends social and intellectual equality (l.39: "women are not imbeciles", l.43: "post-prandial maudlin kindness"). This testifies to the fact that suffragism was not a movement focused only political ends (see Susan Kingsley Kent's challenge of the 'wave metaphor' = reductive because it suggests that each wave advances a unified agenda).

=> *the shelving of the Franchise Bill fanned the flames: discontent and violent action increased in 1913 (arson campaign + Emily Davison's death at Epsom).*

Rapport présenté par Frédéric Herrmann

Avec les membres de la Commission Civilisation : Rémy Duthille, Augustin Habran, Mathilde Lemoine, Yohann Lucas et Anne Meier

4.2.4. Compréhension-restitution

L'exercice de compréhension-restitution est le quatrième et dernier de l'épreuve en langue étrangère. Il suppose de la part des candidats une solide préparation en amont et une attention soutenue lors de l'épreuve.

Qu'est-ce que l'exercice de compréhension-restitution ?

Comme son nom l'indique, la tâche est double, voire triple. Il est en effet attendu des candidats d'écouter et de comprendre un document sonore et d'en rendre compte, en langue anglaise, de la manière la plus exhaustive et précise tout en reformulant les propos utilisés dans le document sonore. La restitution du document radiophonique n'est donc en aucun cas un commentaire, une explication ou une synthèse.

Les documents sonores sélectionnés sont courts (environ 2 minutes). Ils portent sur des sujets très variés et couvrent des thématiques en lien avec l'actualité et les enjeux du monde contemporain (au-delà de la seule sphère anglophone). Il peut s'agir de reportages radiophoniques mais aussi d'interviews, de débats ou discussions croisées, etc. Les différents accents (américain, anglais, écossais, irlandais, néozélandais, australien, etc.) ne doivent pas prendre les candidats au dépourvu s'ils se sont bien préparés à cette diversité.

Comment se déroule l'épreuve ?

Avant l'écoute du document sonore, le jury montre aux candidats le titre du document sonore ainsi que la source et la date de diffusion. Il est vivement conseillé aux candidats de prendre en note ce « paratexte » qui est une aide non négligeable afin d'anticiper le contenu du document sonore, l'accent, de permettre un balisage de la thématique générale et de poser un contexte (géographique, historique, culturel, économique, etc.). Certains noms propres ou chiffres cités dans le paratexte seront par exemple probablement prononcés à nouveau dans le document. Par ailleurs, il est conseillé aux candidats de préparer leur brouillon et de se munir de plusieurs stylos.

Le fichier son est lu sur une tablette reliée à une enceinte, ce qui permet une qualité d'écoute optimale. Les candidats écoutent ce document sonore deux fois. Chaque écoute est séparée d'une pause d'une minute, afin de permettre aux candidats de mettre de l'ordre dans leurs notes. Ensuite, une fois que la deuxième pause d'une minute est terminée, la restitution en anglais commence. Les candidats disposent donc de deux pauses d'une minute chacune et ne doivent pas entamer la restitution avant la fin de la deuxième pause : le début de la restitution sera annoncé par l'enregistrement sonore. Ces informations sont rappelées aux candidats en amont. Elles sont également rappelées en anglais au tout début du document sonore lorsque la lecture du fichier commence.

Quels sont les attendus de l'exercice ?

Les candidats doivent comprendre un document sonore authentique et être capables d'en restituer les propos dans un anglais approprié. Comme tout exercice destiné à présenter des informations, une ou deux phrases introductives – souvent nommées « chapeau » – sont nécessaires afin de présenter le document. Ce chapeau inclura le paratexte montré aux candidats par le jury avant le début de l'épreuve (titre, source et date), le type de document (*a report, an interview, a debate, etc.*), le pays où les événements ont lieu, mais aussi la thématique générale. Il est conseillé également de préciser combien de personnes prennent la parole, et s'il s'agit de co-animateurs d'une émission, d'un(e) journaliste et son invité(e), etc. On peut également préciser si les différentes personnes qui prennent la parole ne sont pas au même endroit : l'un peut être en plateau tandis qu'un autre est sur le terrain. Il est donc important de maîtriser un vocabulaire journalistique adapté, ainsi qu'un lexique précis (*host, interviewer, interviewee, journalist, anchorman, anchorwoman, presenter, reporter, guests...*).

Ensuite, les candidats restituent le contenu du document sonore, en suivant le même ordre que celui-ci et en préservant sa structure et l'enchaînement des idées. Il est important de bien prendre soin de définir qui prend la parole à chaque fois, en présentant les interlocuteurs (nom et fonction si précisé) la première fois qu'ils interviennent. L'essentiel est d'être le plus clair possible, et de montrer que l'on a compris les informations données dans le document sonore. Il n'y a pas de conclusion à apporter, les candidats peuvent simplement s'arrêter une fois qu'ils ont fini leur restitution.

Le jury encourage vivement les candidats à s'entraîner à la compréhension et à la restitution d'informations avec beaucoup de régularité et d'exigence, car ils doivent présenter le document de la manière la plus exhaustive possible. Il est utile par exemple de préparer une liste d'abréviations pour faciliter la prise de notes. Par ailleurs, diverses méthodes peuvent être adoptées par les candidats pendant les deux écoutes : disposition en colonnes, feuilles de brouillon utilisées sur toute leur largeur, usage de surligneurs ou stylos de couleurs différentes correspondant aux différents locuteurs. Chacun choisira la méthode qui lui convient, le tout étant d'inscrire un maximum d'informations et les liens qui permettent ensuite de les articuler pour respecter la logique discursive du document. Parmi les informations souvent sujettes à erreurs, confusions ou contre-sens, on mentionnera les dates et chiffres qui sont parfois erronés ou ne sont pas complétés de l'information qui leur est associée.

La restitution des titres d'œuvres picturales (*Sunflowers*), de films, romans ou pièces de théâtre (*Antony and Cleopatra*), des noms d'acteurs ou actrices connus à l'échelle mondiale, de personnalités publiques ou politiques (President Carter, Boris Johnson, la sénatrice Lidia Thorpe, Pauline Hanson et le parti nationaliste australien *One Nation*, la députée travailliste britannique Rachel Reeves), des artistes (Van Gogh, art gallery activists), des rôles politiques (Chancellor of the Exchequer), des réalités géographiques ou géopolitiques (Ulster and Eire), ou des concepts (AI, dating apps) qui relèvent de la culture générale ou populaire sont attendus. Ces exemples sont autant d'éléments auxquels les candidats de la session 2025 ont été confrontés.

Il est impératif que les candidats attribuent avec beaucoup de clarté les propos aux intervenants qui les ont énoncés, sans perdre le bon sens logique. L'une des difficultés de l'épreuve tient donc au passage du discours direct ou discours rapporté : « qui dit quoi » doit donc toujours être très clair au cours de la restitution. Quand un enregistrement est utilisé au milieu du reportage, par exemple, il est important de le préciser. Enfin, le ton parfois emprunté par les intervenants, notamment si ces derniers font preuve

d'ironie ou d'humour, doit être repéré : certains rires, certaines interjections, voire certains silences participent du sens du propos à restituer car ils permettent de mieux comprendre le mode d'interaction, le registre adopté par les locuteurs, ainsi que l'atmosphère générale de l'extrait. Ainsi, l'expression « a light-hearted extract » a été utilisée à bon escient par plusieurs candidats pour décrire l'atmosphère de l'extrait radiophonique australien « All kids can be readers » (ABC) où les rires des intervenants couvraient parfois leurs paroles. Il est fortement recommandé de ne pas toujours utiliser le même vocabulaire en rapportant les propos des intervenants (« *he says* », « *and then she says* », « *finally he says* » ...) : il est donc essentiel de veiller à la fois à la variété et à la précision des verbes de parole car les répétitions nuisent à la qualité de l'ensemble. On ajoutera que les éléments non-verbaux sont les bienvenus pour apporter davantage de précision à la restitution qui sera d'autant plus fidèle au document. Ainsi, les compléments d'information tels que « (s)*he laughs / bursts into laughter when the host asks / tells him/her* » ou « (s)*he's rather hesitant when asked* » ont toute leur place dans l'exposé ; en revanche tout vocabulaire pauvre tel que « *not good* », « *funny* » est à proscrire.

Le jury encourage les candidats à lire davantage, et à faire de l'écoute des programmes radiophoniques une activité quotidienne (notamment sur les six derniers mois avant l'épreuve), pour se familiariser avec la variété des sujets et programmes extraits de diverses radios anglophones. Les candidats doivent être préparés à un éventail de sujets en lien avec l'actualité politique, économique et sociale, scientifique, culturelle et sociétale récente afin de ne pas découvrir, le jour de l'épreuve, un fait marquant ou une personnalité qui aurait émergé sur la scène publique récemment. Cela est notamment vrai en civilisation pour éviter les contresens (il convient par exemple de connaître qui est le *Chancellor of the Exchequer* ou l'actualité récente de Boris Johnson). La diversité des sujets proposés impose donc une curiosité intellectuelle. Quelques exemples, sous forme d'une liste non exhaustive, pour la session 2025 : « Habitat for Humanity » (*All Things Considered*, NPR, 29 December 2024), « Lidia Thorpe responds to suspension from Senate » (*ABC News*, ABC Radio National (RN), 27/11/2024), « Boris Johnson's latest book » (*Kim Hill Wants to Know*, RNZ, 9 December 2024), « Closing the pay gap » (*The Detail*, RNZ, December 12, 2024), « Modernising insurance for Africa 's digital age » (*Insurtech*, African Tech Roundup, October 29, 2024), « Can AI get me a new job » (*The Artificial Human*, BBC Radio 4, July 3rd, 2024), « First woman at the head of budget » (*Woman's Hour*, BBC Radio, October 31st 2024), « 'vibecession' in Canada » (*Front Burner*, CBC, 13 December 2024), « Ethnic minorities in Ulster » (*Our Lives in the North*, RTÉ, 2 October 2024), « When activism enters art galleries » (*Monocle on Saturday*, Monocle 24 Radio, October 12th, 2024).

L'objectif de cet exercice n'est évidemment pas d'évaluer l'étendue de la culture des candidats mais elle constitue un subtil mélange entre culture générale, connaissance de la sphère anglophone, curiosité intellectuelle, et capacité à comprendre le monde contemporain, à partir d'un sujet parfois inconnu mais auquel l'entraînement aura préparé.

Exemples de difficultés et aides précieuses

Les documents sonores comportent des degrés de difficulté différents (lexique, accent, débit, thème abordé, etc.). Le jury a malheureusement pu entendre parfois des confusions entre *which* et *whose*, des ajouts incorrects d'articles définis (**the Northern Ireland*), des oublis de -s à la troisième personne du singulier du présent, le nom du président américain Carter écorché (**Cardon*) ou celui de l'application Tinder (**Tina*), des paraphrases fautives du verbe « to circumvent » (to go round, to avoid falling into the pitfall). La radio australienne ABC a parfois été confondue avec la chaîne américaine du même nom, et certains candidats n'ont pas su décoder l'acronyme GDP (*gross domestic product*). Le jury est conscient que le stress peut amener à commettre ce genre d'erreurs, mais il reste impératif de prêter une grande attention à ce genre de détail durant la préparation et la restitution. Quand un élément n'a pas bien été compris, il n'est pas recommandé d'inventer ou d'essayer de deviner, sous peine de contresens grave. Ainsi, pour l'enregistrement concernant les minorités ethniques en Irlande du Nord pendant les Troubles, les couleurs verte et orange correspondaient non à des habits, mais à l'opposition entre unionistes et nationalistes, et le terme « soldats » a ponctuellement malencontreusement été rendu par « **some Jews* ». Nous précisons qu'il est inutile de convertir les degrés Fahrenheit en degrés Celsius,

ou les pieds en mètres. Les sommes et les chiffres ne doivent surtout pas être arrondis mais restitués de façon exacte : *450 miles* ne doivent pas devenir *500 miles*.

Une aide très précieuse pour bonifier la prestation est l'entretien avec le jury, qui est la dernière étape de l'exercice. Cet entretien n'a en aucun cas pour but de mettre en difficulté les candidats : il est au contraire le moment privilégié pour compléter la restitution. En effet, certains candidats omettent parfois des informations pourtant parfaitement comprises et notées, mais qu'ils ont oubliées par mégarde de restituer. L'entretien est également l'occasion de corriger les incohérences et erreurs de dates, ou correspondances entre intervenants. Ainsi, lorsqu'une candidate a annoncé que le mandat du président Carter avait duré 24 ans, l'entretien lui a permis de corriger ce chiffre. Un autre candidat qui n'avait pas compris que l'extrait mentionnait Van Gogh a été questionné sur le nom de « **St Mungo* » initialement utilisé. Enfin le jury a eu le plaisir d'entendre certaines corrections particulièrement réussies sur des expressions ou collocations imaginées pourtant plus difficiles (« *off-base* », « *on the money* », « *gagging orders* », « *it levels the information* », « *stay on top and watch your back* », « *class-based choices* »).

Toutes ces corrections sont valorisées et l'entretien permet aux candidats de s'investir d'autant plus pour la réussite de l'exercice. Il est donc essentiel que la restitution ne soit pas lente, voire dictée (à l'instar du thème oral) puisqu'elle n'est pas notée *in extenso* par le jury. Un débit adéquat permet au jury de poser quelques questions en fin d'épreuve. Une restitution trop longue laisse en effet peu de temps aux candidats pour apporter *a posteriori* des corrections qui, le plus souvent, font évoluer la note positivement. Comme déjà mentionné, la restitution doit se faire dans un anglais correct, varié, nuancé et dénué d'erreurs de syntaxe et de grammaire : il est donc conseillé de privilégier les phrases concises dont l'agencement ne risquera pas d'être asyntaxique. Le jury espère que ces informations accompagneront les futurs candidats dans la préparation de l'exercice, afin que le concours soit couronné de succès.

*Rapport établi par Candice Lemaire, Rémy Duthille et Mathilde Lemoine
Avec la collaboration de l'ensemble de la commission de Compréhension / Restitution*

4.3. Langue orale

La langue orale est évaluée au cours de l'épreuve sur programme (ESP) et donne lieu à une note attribuée à l'issue des différentes sous-épreuves que sont le thème oral, le commentaire suivi de l'entretien, et la compréhension-restitution. Ces trois sous-épreuves ont leurs exigences propres, et donnent lieu à une longue prise de parole en langue anglaise, ce qui suppose des candidats qu'ils soient à la fois constants et homogènes dans leur production. Il convient donc d'être attentif à l'authenticité de la langue, à la clarté de celle-ci ; cela implique le maintien d'une qualité à la fois phonologique, grammaticale et lexicale : autant de compétences qui se construisent et s'acquièrent avec le temps. Ainsi semble-t-il important de ne pas laisser de côté, tout au long de la préparation au concours, le travail de ces compétences orales, afin de garantir la mobilisation d'une langue adaptée à l'exercice et ses contraintes le jour de l'épreuve.

Il semble aussi capital de veiller aux qualités communicationnelles au sens large : celles-ci impliquent des réflexes propices à l'échange (débit de parole, placement de la voix, contact visuel) qui doivent être au cœur des préoccupations des préparateurs car ils conditionnent la recevabilité de l'échange et l'intelligibilité du propos. Cela sous-entend une bonne gestion du stress, mais aussi la maîtrise des codes de l'échange professionnel, ce qui signifie que le positionnement du candidat est censé exclure toute forme de connivence avec le jury : la neutralité et l'objectivité sont de mise, ce qui n'empêche en rien d'opter pour une attitude positive. Rester à l'écoute du jury et savoir rebondir aux questions sont aussi des qualités non négligeables, notamment pour l'entretien.

Le registre devra également être au cœur des préoccupations. Les candidats veilleront à ne pas utiliser d'expressions trop relâchées telles que « *stuff* », « *a bit* », « *sort of* » ou « *kind of* », ou encore des

expressions creuses telles que « you know » ou « like » qui, lorsqu'elles ponctuent le discours, l'oralisent et peuvent donner l'impression d'une certaine désinvolture.

Les remarques et conseils suivants s'inscrivent dans la continuité des précédents rapports. Les candidats trouveront ci-après des pistes de réflexion pour améliorer chacune des composantes prises en compte dans l'évaluation de la langue orale : la chaîne parlée et l'intonation, l'accentuation, les phonèmes, la grammaire et le lexique.

Chaîne parlée et intonation

Les futurs candidats doivent être convaincus que l'authenticité d'un énoncé, sa bonne compréhension et l'efficacité de la transmission du message dépendent largement de la qualité de la chaîne parlée et de l'intonation. Une certaine musicalité dans l'accentuation s'acquiert par une pratique régulière de l'anglais et elle est d'autant plus souhaitable qu'elle contribue de manière significative à la dynamique de l'oral, ce qui n'est pas le cas d'une intonation qui manquerait de relief. L'absence d'accents de phrase, le manque d'amplitude ou une intonation francisée (notamment une intonation montante en fin d'énoncé, ou la non réduction de syllabes inaccentuées) nuisent à la communication en anglais.

Soulignons enfin que le débit gagne à être modulé en fonction de l'exercice : il faut par exemple trouver le bon équilibre pour ce qui est du thème, entre d'une part les nécessités induites par la dictée de la traduction au jury, et d'autre part par le besoin de bien gérer son temps pour ne pas hypothéquer le reste de l'épreuve. De même, l'annonce d'une problématique et d'un plan sera mieux servie par un rythme relativement modéré. Lors du commentaire et de l'entretien, en revanche, un rythme plus soutenu permettra de privilégier la fluidité, de témoigner d'une certaine aisance.

Accentuation

Il n'est pas inutile de rappeler que toutes les variétés d'accents sont acceptées (RP, irlandais, américain, australien, etc.) dès lors qu'elles s'appuient sur un modèle cohérent de bout en bout. Il est conseillé aux candidats de choisir un schéma phonologique et d'y rester fidèle : à titre d'illustration, il convient d'éviter l'intrusion d'un segment prononcé avec un accent britannique au sein d'un discours globalement identifiable comme américain, et vice versa.

Les candidats sont encouragés à vérifier la prononciation des mots dès qu'ils ont un doute, à la fois avant les épreuves orales et lors de la préparation de l'épreuve. Pour répondre au mieux aux exigences de l'épreuve, la bonne prononciation du lexique de l'analyse littéraire et civilisationnelle devrait être en place, de même que celle des noms des personnages et des figures historiques présents dans les œuvres et questions au programme. Enfin, il convient de veiller à un modèle accentuationnel stable, afin d'éviter les déplacements d'accent qui interviennent pour le même mot lorsque celui est utilisé à plusieurs reprises. L'impression alors donnée est celle d'une fragilité phonologique. De même, des déplacements d'accent trop systématiques montrent que certaines règles ne sont pas en place. À cet égard, le jury encourage les candidats à bien vérifier les règles simples telles que les finales de mots qui imposent la place de l'accent (*stress-imposing endings*) : par exemple, les mots terminés par -ic(ally), par -ate, ou encore la règle dite « du lion ».

Certains déplacements repérés de manière récurrente figurent dans la liste ci-dessous ; seul l'accent tonique principal est indiqué :

'adjective,
be'ginning, 'Britain,
'capitalism, 'character, 'colleague, 'commentary, co'mmittee, con'tribute, 'countrymen, 'criticism
de'live(r), 'democrat, demo'cratic, 'demonstrate, de'velop
eco'nomics, e'economy,
'federalism,
'govern, Guate'mala
he'gemony, 'hierarchy, hy'perbole, hyper'bolic

l'tinerants
'liberalism, 'liberty,
Mal'volio
na'rrator, 'necessary, nece'ssarily,
o'ccurred, O'livia
poli'tician, 'Privy Council, 'Protestant, 'Puritan, 'puritanism,
rea'listic, re'ligion, remi'niscent, Re'publican, Repre'sentatives,
'Senator

Les candidats doivent également faire attention aux variations de schéma accentuel des homographes noms/verbes ; par exemple : a 'present / to pre'sent ; a 'record / to re'cord...

Pour un rappel de quelques règles d'accentuation simple, il est recommandé aux futurs candidats de consulter le rapport de 2022.

Phonèmes

L'accentuation tonique a un impact évident sur la réalisation des phonèmes ainsi que sur la compréhension qui s'en trouve affectée. Nous rappelons ici certains points qui sont à la source de nombreuses confusions.

Les sons voyelles

– 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. Cela peut à la fois nuire à la qualité du propos et sa clarté, mais également donner lieu à des non-sens dans certains contextes, par exemple sur les paires suivantes qui sont très souvent sources d'erreurs : *live/leave, filling/feeling, sin/seen, rich/reach, dip/deep, bit/beat, this/these, will/wheel, law/low*.

– les diphtongues et triptongues sont très souvent aplaties ou inexactes. Les quelques mots suivants sont des exemples, mais le jury invite les candidats à faire preuve de grande rigueur concernant cet aspect de la langue orale (ex. : *great, devoted, focus, danger, Chamber, highbrow, fellow, creation*). Diphtongues et triptongues sont aussi parfois utilisées lorsqu'elles ne devraient pas l'être comme pour *sāture* (/æ/ et non pas /eɪ/), *cōuntry* (/ʌ/ et non pas /aʊ/), *foreīgn* (son /eɪ/ inexact), et les mots qui se terminent par -ate comme *accurāte* (/ə/ et non pas /eɪ/).

Les sons consonnes

– la réalisation du graphème « th » est source de nombreuses hésitations, entre « th » voisé (/ð/ de « this ») ou muet (/θ/ de *thing/think*). Attention également à ne pas franciser ce graphème parfois prononcé /s/ ou /z/, ce qui est fortement pénalisé par le jury.

– attention 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, tomb*. La lettre 'l' est souvent muette dans 'ould' et devant les lettres 'm', 'k' ou 'f' : *would, calm, half, talk*. La lettre 'n' ne se prononce pas dans les mots qui se terminent en 'mn' : *autumn, column, hymn*, la lettre 'w' est muette dans *sword*.

– la prononciation du 'h' fait également l'objet de nombreuses erreurs, particulièrement fâcheuses quand Hawthorne est un des auteurs au programme, et Hutchinson l'un des personnages principaux d'une de ses nouvelles. Pour rappel, le 'h' anglais est généralement aspiré, sauf pour les exceptions suivantes : *hour, heir, honour* (et ses dérivés), *honest* (et ses dérivés). À l'inverse, certains candidats font apparaître un son /h/ qui n'a pas lieu d'être sur une syllabe commençant par une voyelle : **Harabella*.

– 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/ : *basic, case, close* (adj), *com'parison, use* (N)

• /z/ : *po'ssess, 'lose, use* (V), *close* (V)

— on finira cette liste par le rappel que le préfixe *dis-* se prononce avec la consonne sourde /s/ même entre deux éléments voisés : *disappear, disagree*.

Grammaire

En tant qu'enseignants de langue anglaise et futurs agrégés, il est attendu des candidats à l'agrégation interne de proposer à leurs élèves un modèle de correction grammaticale et syntaxique irréprochable. 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 ou le stress ont pu occasionner des erreurs regrettables. Parmi celles-ci, il convient d'apporter une attention particulière aux points suivants :

— la prononciation des finales grammaticales, comme le -s final lorsqu'il marque la 3^e personne du singulier au présent simple, le pluriel des noms ou le génitif

— les terminaisons en -ed/-en ; il arrive que des terminaisons irrégulières ne soient pas en place comme dans les exemples suivants : **seeked* à la place de *sought*, **lied* à la place de *lay*, **broadcasted* à la place de *broadcast*, etc.

— à l'inverse, il arrive parfois que les candidats ajoutent une terminaison flexionnelle à une forme qui devrait être un infinitif sans to : **it could evokED, *it may appearS*

— la distinction entre *for* et *since* n'est pas toujours assurée, ni la différence entre ED et HAVE+EN.

— les relatifs : de trop nombreux candidats confondent *who* et *which* et ne maîtrisent pas l'emploi de *whose*

— les déterminants **the Canada, *book third, *at this time, *the date of the 25th of November...*

— les verbes prépositionnels (souvent calqués sur le français) : *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, to stress Ø, to testify to something, to pay for something, to pay the bills etc.*

Lexique

Les divers exercices proposés dans l'épreuve sur programme nécessitent un lexique précis ; le jury s'attend donc à ce que les candidats mobilisent une gamme lexicale riche et étendue, qui est gage de justesse linguistique et de précision. Entre idiomatismes et lexique technique utilisé à dessein, les candidats ont la possibilité de montrer toute l'étendue de leur vocabulaire et de le mettre à profit d'une présentation nuancée.

Le thème oral

Les textes proposés pour cette épreuve sont extraits de la presse quotidienne anglo-saxonne et tous les sujets peuvent y être abordés : sport, politique, culture, économie, environnement, médias, santé, justice, faits divers, etc. Comme le thème oral est une sous-épreuve dont le temps de préparation face au jury est court, l'exercice se fonde sur la spontanéité : c'est l'occasion pour le jury de voir si les candidats ont de bons réflexes linguistiques. À cet égard, un entraînement régulier devrait permettre de systématiser le lexique afin d'éviter des erreurs de calque du français, de prendre garde aux faux-amis ou encore aux termes qui sont souvent source de confusion, comme *policy ≠ politics, economic ≠*

economical, efficient ≠ effective, work ≠ job, chief ≠ leader, etc. Attention enfin aux créations lexicales, parfois mobilisées à défaut par les candidats qui, soucieux de conclure leur exercice, renoncent à trouver une formulation recevable (ex : **unsufficient, *good family men, *hegemon-like, *the social park*). Notons que des techniques de contournement seront toujours meilleures que des néologismes.

Le commentaire et l'entretien

Le jury a pu déplorer chez certains candidats le manque de connaissances terminologiques en littérature ou en civilisation. Il est conseillé de revoir les éléments fondamentaux propres au corpus du concours, de sorte que la typologie des documents à l'étude ne laisse aucun doute : on distinguera un essai d'un pamphlet, un conte d'un roman, les vers de la prose ; on fera le départ entre « line » (un vers) et « verse » (la versification au sens large). Il est vivement conseillé d'être au clair sur les termes mobilisés pour l'analyse, depuis la narratologie jusqu'au lexique critique en passant par les figures de style, qu'il faut savoir nommer avec certitude. Notons aussi que des calques ont tendance à conduire les candidats à des tournures erronées et pourtant très souvent utilisées, comme **at line 12*, ou encore **on the line 24* qui ne sont pas recevables. Il est par conséquent conseillé aux candidats d'enrichir méthodiquement leur vocabulaire au fil de leurs lectures et écoutes, afin d'éviter les tournures trop courantes (*there is, we can see*) et les termes trop vagues (*to see, to present, good, important, interesting, strong*).

Pour finir, le vocabulaire technique de l'explication de texte a parfois donné lieu à des maladresses du type : « *my plan* » ou « *my *problematic / *demonstration will be...* », « *we may wonder to what extent...* » auxquels le jury préférera de loin les termes ou formulations suivantes : *outline, key question, line of enquiry, argument, we will wonder whether*, etc. En outre, il importe de ne pas improviser les transitions entre les parties et les sous-parties, et de bien marquer les divers temps forts de la présentation orale de sorte que le jury ait pleinement conscience de la dynamique interne à la démonstration, et qu'il sache avec certitude là où en sont les candidats dans leur développement.

Compréhension-restitution

La compréhension-restitution intervient à la fin de cette épreuve, et il arrive que la qualité de la langue orale s'essoufle : relâchement phonologique, manque de justesse lexicale, ou inflexions grammaticales ne sont pas rares en fin de parcours. En dépit de la fatigue, il importe de rester bien concentré, et de continuer à mobiliser une langue de bonne tenue. Entre autres, les candidats bien entraînés à l'exercice ont généralement les moyens de se raccrocher à des tournures de phrase appropriées pour introduire le document sonore, ce qui peut les mettre en confiance et garantir une entrée plus sereine dans la restitution ; la période de préparation doit à cet égard être l'occasion de se constituer un éventail de tournures diverses qui pourront enrichir la restitution et permettre aux candidats d'envisager des reformulations pertinentes. En effet, l'exercice ne consiste pas en une restitution verbatim : par conséquent, seule une expression riche et nuancée peut témoigner d'une bonne compréhension du support audio.

Comme à chaque session, le jury se réjouit d'entendre d'excellentes prestations mises en valeur par un anglais riche et varié, prestations qui témoignent du sérieux et de l'engagement dont les collègues qui candidatent au concours interne font preuve au cours de leur année de préparation. Qu'ils en soient ici félicités.

Rapport présenté par Hubert Malfray, avec l'ensemble de la commission ESP