



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : agrégation interne**

**Section : langues vivantes étrangères : anglais**

**Session 2023**

Rapport de jury présenté par : Thierry Goater, inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

## SOMMAIRE

<b>1. Le mot du président .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Statistiques.....</b>	<b>2</b>
<b>3. Épreuves écrites d'admissibilité .....</b>	<b>3</b>
<b>3.1. Épreuve de Composition.....</b>	<b>3</b>
<b>3.2. Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction .....</b>	<b>18</b>
3.2.1. <i>Thème .....</i>	18
3.2.2. <i>Version .....</i>	38
3.2.3. <i>Explication de choix de traduction .....</i>	56
<b>4. Épreuves orales d'admission.....</b>	<b>66</b>
<b>4.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC).....</b>	<b>66</b>
<b>4.2. Explication en langue étrangère (épreuve sur programme, ESP).....</b>	<b>79</b>
4.2.1. <i>Thème oral .....</i>	79
4.2.2. <i>Explication de faits de Langue .....</i>	88
4.2.3. <i>Commentaire d'un texte de littérature ou de civilisation .....</i>	104
4.2.4. <i>Compréhension / Restitution.....</i>	130
<b>4.3. Langue orale.....</b>	<b>134</b>

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

## 1. Le mot du président

La session 2023 de l'agrégation interne d'anglais s'est déroulée dans d'excellentes conditions. Après plusieurs années de baisse du nombre de candidats inscrits au concours, on observe à cette session une légère augmentation globale 1677 (+ 15) avec toutefois une différence notable entre le concours public (1394, - 21 candidats) et le concours privé (283, + 36 candidats). Cette année encore le nombre des présents aux épreuves traduit la détermination des candidats de ce concours aux écrits comme aux oraux. Ainsi aucune absence n'est à signaler aux épreuves orales de la session 2023, ce dont on ne peut que se réjouir.

Le jury tient à souligner la bonne préparation de la plupart des candidats et la qualité des prestations des candidats admis comme des candidats admissibles parfois très proches de la réussite. Car, en dépit d'une baisse de la barre d'admission à cette session, l'agrégation interne d'anglais demeure un concours très exigeant et très sélectif avec un « taux de pression » d'environ 12,7 candidats pour un poste. Tous les postes et contrats ont logiquement pu être pourvus à l'issue des épreuves orales : 70 pour l'enseignement public et 17 pour l'enseignement privé. Trois contrats supplémentaires étaient en effet offerts au concours pour l'enseignement privé à la session 2023. Les barres d'admission et les moyennes des admis sont cette année encore très proches pour les deux concours (cf. statistiques 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 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 Montaigne à Paris pour les réunions du jury à l'issue des épreuves écrites, l'accueil du lycée Pasteur de Lille, où se déroulent désormais les épreuves orales, l'implication des appariteurs, 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.

Enfin, la session 2023 était marquée par un changement de présidence. Je tiens à remercier madame Valérie Lacor, inspectrice générale de l'éducation, du sport et de la recherche, pour la fluidité avec laquelle la transition a pu s'effectuer.

Le président du jury

Thierry GOATER

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

## 2. Éléments statistiques

	<b>PUBLIC</b>	<b>PRIVÉ</b>
<b>Nombre de postes et contrats</b>	<b>70</b>	<b>17</b>
Nombres de candidats inscrits	1394	283
Nombre de candidats non éliminés	911 (65%)	192 (68%)
<b>Barre d'admissibilité</b>	<b>9,73 / 20</b>	<b>9,16 / 20</b>
<b>Nombre d'admissibles</b>	<b>175</b>	<b>43</b>
Moyenne des admissibles	10,97 / 20	10,38 / 20
Moyenne des admissibles en composition	11,45 / 20	10,54 / 20
Moyenne des admissibles en traduction	10,48 / 20	10,21 / 20
<b>Barre d'admission</b>	<b>10,32 / 20</b>	<b>10,12 / 20</b>
<b>Nombre d'admis</b>	<b>70</b>	<b>17</b>
Moyenne des admis	11,56 / 20	11,36 / 20
Moyenne des admis aux épreuves d'admission	11,68 / 20	11,55 / 20
Moyenne des notes pour l'exposé de préparation d'un cours (EPC)	11,54 / 20	11,03 / 20
Moyenne des notes pour l'explication en langue étrangère (ESP)	11,82 / 20	12,07 / 20

### 3. Épreuves écrites d'admissibilité

#### 3.1. Épreuve de composition

Sujet de la composition :

« Make-believe in Francis Scott Fitzgerald's *Tender is the Night* »

##### I. Exploitation du sujet

Ce qui suit n'est pas un plan. Le rapport de jury ci-après (« II. Conseils méthodologiques ») revient sur la méthode de la dissertation en s'appuyant sur des propositions de certains candidats.

« Make-believe » et les connotations d'illusion que porte le terme font partie intégrante de l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940). On les trouve déjà dans *The Great Gatsby* (1925), notamment à travers le personnage de Gatsby lui-même qui crée les conditions de cette illusion, le faste et le luxe des soirées qu'il organise cachant le passé trouble du protagoniste qui ne sera que partiellement révélé. Le critique Tony Tanner décrit ainsi le roman : « the book was always going to be an elegy, pervaded with a sense of something muffled, something lost—a chance missed, a dream doomed. [...] America [was] desecrated, mutilated, violated. [...] **Of what might have been a Wonderland [...] we have made a wasteland.** [...] Whatever may have been the religious intentions and aspirations of the original Puritan settlers, the landscape is now dominated entirely by commercial and material considerations. »

Commencé trois semaines à peine après la publication de *The Great Gatsby*, *Tender is the Night* (1934) reprend ces thématiques.

#### Histoire de la publication de *Tender is the Night*

Fitzgerald commence à travailler sur *Tender is the Night* en 1925, mais celui-ci n'est publié que neuf ans plus tard, en 1934. L'histoire de la publication est complexe et explique en partie certaines des thématiques déployées dans le roman final.

##### Première version (1925-1930)

La première version est seulement formée de quatre chapitres d'un texte qui aurait été intitulé *Our Type*, *The Boy Who Killed His Mother*, *The Melarkey Case* ou encore *The World's Fair*. Ces quatre chapitres racontent l'histoire d'un jeune Américain, renvoyé de l'école militaire de West Point et ayant trouvé du travail comme technicien à Hollywood. Lors d'un voyage en Europe avec sa mère, personnage dépeint comme autoritaire et étouffant, il tue cette dernière après une dépression nerveuse.

##### Deuxième version (1929)

Plus proches par l'intrigue du futur *Tender is the Night*, ces deux chapitres racontent le voyage en Europe d'un metteur en scène et de son épouse, leurs aventures amoureuses et leur épuisement conjugal. On retrouve là en filigrane l'ébauche de la trajectoire des époux Diver dans *Tender is the Night*.

##### Troisième version (1932-1934)

La troisième version est une ébauche progressive de ce qui deviendra plus tard le roman final, d'abord publié en feuilleton chez *Scribner's Magazine* en 1933, puis en roman (après suppression des passages censurés, notamment les passages jugés trop explicites sur l'inceste et l'homosexualité) en 1934.

Dès 1932, Fitzgerald envisage plus nettement le roman à venir et se lance dans une construction plus méthodique. Il élabore un plan général, composé d'un résumé et d'une chronologie précise de l'intrigue. Ce plan présente déjà une première ébauche des personnages, les grandes lignes directrices, des

consignes d'écriture, etc. Le titre prévu alors par Fitzgerald était *The Drunkard's Holiday*. Il envisageait à l'époque 14 chapitres et une longueur à peu près similaire à celle de *Gatsby*.

Déjà dans les notes on voit poindre cette thématique de l'illusion : « The novel should do this. Show a man who is a natural idealist, a spoiled priest, giving in for various causes to the ideas of the haute bourgeoisie, and in his rise to the top of the social world losing his idealism, his talent, and turning to drink and dissipation. Background: one in which the leisure class is at their truly most brilliant and glamorous such as Murphys » (Fitzgerald, Notes préliminaires à *Tender is the Night*). Idéalisme du personnage, désillusion, idéal à viser et à émuler, apparences et faste de la haute bourgeoisie américaine expatriée en Europe, les notes préliminaires posent déjà un certain nombre de pistes que le roman final reprendra.

En effet, dès les tout premiers chapitres du roman, on voit arriver dans un village de la Côte d'Azur la jeune Rosemary Hoyt, starlette d'Hollywood, qui rencontre un groupe de riches Américains avec qui elle se lie. Très vite, les scènes de divertissements et les luxueuses soirées (qui rappellent les scènes de *Gatsby*) cachent leur face sombre et leurs lots de secrets.

Il faut noter d'emblée qu'il existe une quatrième version de *Tender is the Night*, publiée de façon posthume en 1951 par l'éditeur de Fitzgerald. Elle s'appuie sur des travaux postérieurs de l'auteur qui, mécontent de l'insuccès de son roman auprès du grand public, le remania en profondeur. Il prévoit notamment de réorganiser l'intrigue en cinq livres, et non plus trois, comme dans la première version, et de redonner à l'intrigue sa chronologie : le roman actuel se structure autour d'un grand flashback dans le livre II qui raconte les premières années du couple Diver, après qu'on les a rencontrés, chronologiquement bien des années plus tard, à travers les yeux de Rosemary, dans le livre I. La version de 1951 remet toute l'intrigue dans l'ordre et enlève l'analepse pour commencer chronologiquement avec la rencontre de Nicole Warren et de Dick Diver. C'est cette version que Fitzgerald aurait voulu voir devenir définitive, mais la postérité retiendra la version de 1934 et c'est bien cette dernière qui est au programme de l'agrégation. Hemingway, grand ami et rival de Fitzgerald, disait de la version de 1951 : « In the straight chronological order the book loses the magic completely. [...] it is just like taking the wings off a butterfly and arranging them so he can fly straight as a bee flies and losing all the dust that makes the colors that makes the butterfly magical in the process » (Hemingway, lettre à Malcolm Cowley, 10 novembre 1951).

Si l'on en croit Hemingway, la structure initiale avec son ouverture sur Rosemary laisse donc d'emblée la place à l'illusion et à la magie, que ne permet plus – ou seulement dans une moindre mesure – le déroulement chronologique des événements. On voit donc déjà comment les notions portées par un sujet comme « make-believe » font partie de la construction même de l'œuvre, tant au niveau thématique qu'au niveau narratif.

#### « Make-believe »

C'est une notion difficile à traduire en français, mais qui porte avec elle tout un ensemble de thématiques dérivées. On entend dans « make-believe » l'idée de **faire croire**, de **faire semblant** (« **pretend** »), de créer un univers plus agréable que ne l'est la réalité, d'imaginer un monde irréel mais exaltant et embelli.

Il y a donc d'abord l'idée de **l'apparence** : faire croire, jouer, porter un masque ou un costume, endosser un rôle, paraître.

Il y a également celle de **l'illusion** : « **pretend** », se bercer d'illusions, mais aussi créer l'illusion et **l'artifice**. Va avec cette idée son corollaire, la désillusion, dont on a vu qu'elle était, pour Fitzgerald, au centre de l'œuvre et de la trajectoire même de son personnage principal.

Si cette idée de désillusion transparaît dans le plan général de Fitzgerald, les premiers chapitres, eux, font la part belle à la **façade**, au **secret**, mais surtout au **mensonge** et au **faux-semblant** qui vont avec l'apparence, et la volonté surtout de maintenir les apparences (sociales et individuelles) qui est cœur de l'intrigue. En effet, dans « make-believe », davantage que dans « illusion » ou « pretence », on

entend « make », donc une certaine agentivité : il s'agit bel et bien de *créer* cet irréel et de s'y conformer, ou d'induire les autres à y croire.

## Pistes d'exploitation possibles du sujet

### Un roman de l'illusion

#### \* Fêtes et escapism

D'emblée le choix du sous-titre « **a romance** » nous dirige vers une certaine forme d'irréel, porté par le choix de « romance » par rapport à « novel », telle que la différence se définit à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, « novel » tendant plutôt du côté du vraisemblable, du 'réalisme' comme on le dirait aujourd'hui.

Et pourtant, dès les premières pages, c'est précisément le vraisemblable qui prévaut : contexte historique précis (l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement les années folles), dates et références marquées (situations, événements, noms de personnalités connues à l'époque, titres de chansons, etc.). Le roman se place donc dans un contexte historique, social, culturel précis et déterminé. Malgré cela, le contexte immédiat de l'après-première guerre mondiale reste très loin à l'arrière-plan : le roman nous donne plutôt à voir une volonté de **s'échapper de cette réalité dure et violente** : en témoigne le choix des couvertures. Loin des motifs art déco de l'édition au programme, la couverture de la première édition représente un village coloré et ensoleillé de la Côte d'Azur, quand la couverture de l'édition de 1951 montre la côte méditerranéenne en arrière-plan d'une chambre où discute un couple – un homme habillé et une femme nue drapée dans un linge – un rideau et des volets cachant à moitié la scène. Si cette dernière renvoie au motif de la révélation dont on reparlera plus tard, la première, avec son grand soleil, la mer, les tons jaune et rouge vif évoquent une journée radieuse, loin du contexte socio-historique immédiat (Europe post-première guerre mondiale, Amérique qui s'apprête à entrer dans l'ère de la Grande Dépression, le roman se déroulant entre 1917 et 1930). La tendance à la fuite (*escapism*) des années folles est donc le cadre premier dans lequel se place le roman.

L'intrigue porte en effet sur la somptueuse vie des riches expatriés américains en France : une vie de fêtes et de voyages, qui paraît loin des réalités économiques et sociales du moment (cf. les réactions d'Albertine, la cuisinière des Diver, qui se plaint de la présence des Américains en Provence). Si « make-believe » il y a, il est donc déjà dans le portrait social que dresse Fitzgerald d'une population aveugle aux difficultés de leurs contemporains et qui se construit comme un **monde d'entre-soi, l'univers enchanté et festif de riches Américains**. Vivant dans l'insouciance et la légèreté, ces élites semblent faire comme si le monde extérieur à leur cercle n'existait pas.

Néanmoins, dès les premières pages, on comprend bien que ce cadre n'est qu'**illusion** : s'il s'ouvre sur des scènes de fêtes et de baignades, le roman présente ces dernières comme **une échappatoire** à une réalité plus sombre, plus violente, plus difficile : « Sometimes it is harder to deprive oneself of a pain than of a pleasure and the memory so possessed him [Dick] that for the moment there was nothing to do but pretend » (II, 11). La dualité est déjà dans le titre : si la couverture affiche une matinée ensoleillée, le titre, lui, fait la part belle à la nuit, que redouble la citation de Keats en épigraphe : « Already with thee ! tender is the night, / ... But here there is no light », vers tirés de son « Ode to a Nightingale » (1819). Le roman, s'il nous plonge dans un premier temps dans une atmosphère festive, change à plusieurs reprises de tonalité : la légèreté des premières pages apparaît rapidement comme une illusion qui dissimule la complexité des relations interpersonnelles, les difficultés individuelles des protagonistes, la violence du monde dans lequel ils vivent, qui transparaissent d'abord dans les événements annexes, puis au cœur même de l'intrigue et de la trajectoire des personnages principaux.

#### \* Illusions et idéaux

L'**illusion est d'abord celle des personnages** qui cherchent à être à la hauteur de leurs idéaux. Le roman est construit sur une intertextualité avec le XIX<sup>e</sup> siècle, pour lequel un certain nombre de personnages, dont Dick Diver, éprouvent de la nostalgie. Dick en particulier, rêvant d'aventures et de grandeur, cherche dans le monde de l'entre-deux-guerres une façon de mettre en place ses idéaux. Ainsi, **il s'imagine dans un rôle héroïque**, ré-enchantant une réalité devenue à ses yeux triviale. En témoigne, hors du cas particulier de Dick, la scène du duel : imaginée comme noble et orchestrée comme un spectacle grandiloquent, elle devient burlesque et ridicule dans le contexte du XX<sup>e</sup> siècle et loin de l'idéal romanesque qu'elle entendait représenter.

Comme Dick, tous les personnages principaux **se bercent d'illusions et croient en l'univers qu'ils se sont construit**, ou essaient d'y faire adhérer les autres. Dick se rêve en chevalier servant, en héros du temps jadis ; Rosemary se projette dans un modèle romantique ; Tommy s'affiche en soldat solitaire, de toutes les guerres et de tous les combats, paradant le parangon de virilité qu'il cherche à incarner ; Nicole, elle aussi, poursuit plusieurs idéaux au fil du roman et au cours des différents épisodes de sa vie. Il s'agit donc bien de raconter, et de se raconter, des histoires.

La fête devient alors un espace dans lequel s'expriment ces idéaux : monde féerique et éclatant, elle participe aussi de cet **enchantement du réel** auquel se prêtent les personnages.

#### \* Enchantements et désenchantements

Mais le monde de *Tender is the Night* s'avère rapidement être celui du **désenchantement** : ces idéaux restent de **vaines illusions, tantôt inatteignables, tantôt perdues**. Tous ces personnages qui rêvent d'idéal connaissent à un moment ou à un autre dans le roman une profonde **désillusion**. Dick, ébloui par son modèle chevaleresque, est progressivement transformé en un personnage « englouti dans l'ordinaire », pour citer les mots de Fitzgerald à son propos, bien loin donc de toute prétention à l'héroïsme. Même la « romance » elle-même, prise dans son sens sentimental, est sujette à la désillusion : qu'elle soit la romance naissante entre Dick et Rosemary dans les premiers chapitres, condamnée par la déception de leurs retrouvailles à la fin du récit, ou celle, plus longuement développée dans le roman, de Dick et Nicole, qui évolue progressivement de la fusion (« Dicole ») et de l'amour fou à l'étiollement affectif, jusqu'à leur divorce dans les dernières pages.

Les fêtes elles-mêmes, si elles mettent en place un monde enchanteur et magique, révèlent également le **désenchantement de l'après** : les teints blafards du petit matin, les pleurs inexplicables de Campion, les regrets, les échauffourées qui amènent en prison, etc. Les fêtes servent donc bel et bien de « make-believe », d'un ré-enchantement temporaire du monde, d'éphémère écran de fumée. Surtout, le roman fait la part belle à **l'alcool, agent de cette illusion** : « Dick, whipping up his imagination with champagne, told him [Hosain] preposterous tales » (292). Avec son jeu sur les changements de point de vue, Fitzgerald nous donne ainsi bien à voir le **décalage** entre l'univers que se forgent les personnages et la réalité, bien plus prosaïque, qui se cache derrière, renforçant encore un peu plus cette impression de « make-believe ». Une scène emblématique est celle de la soirée sur le yacht de Golding vers la fin du roman, où l'on perçoit bien ce décalage entre le jeu que jouent les Diver en disgrâce et l'atmosphère festive qui permet de prolonger l'illusion le temps d'une soirée.

#### L'apparence et le paraître

##### \* Un monde de l'artifice

La scène du yacht révèle le hiatus entre le personnage idéaliste qu'est Dick Diver (ce « natural idealist » que décrit Fitzgerald) et la communauté de parvenus dans laquelle il évolue. La société dépeinte dans *Tender is the Night* est donc avant tout **un monde du paraître**, où il s'agit de cacher ce qui n'entre pas dans l'atmosphère festive. On le voit dans l'exemple de Baby Warren dont Nicole raconte qu'elle a caché son appendicite pour se rendre au prestigieux bal où elle était conviée, dansant avec un pain de glace sous sa robe pour dissimuler son mal-être (I, 12). L'exemple est loin d'être anecdotique et s'étend au reste du roman. Ainsi faut-il cacher la violence (cf. les policiers italiens soudoyés pour laisser sortir Mary North et sa comparse de leur cellule), la névrose de Nicole, les imprudences d'Abe North, etc.

Face à cette violence dissimulée, les agapes qui rythment la vie de ces expatriés en deviennent alors d'autant plus irréelles. Clinquantes et spectaculaires, elles se donnent à voir comme un **monde fabuleux**, très loin donc d'un simple témoignage authentique de la vie pendant les années folles. Hemingway déjà dans sa remarque sur le remaniement opéré par Fitzgerald pour la seconde édition du roman, notait l'**atmosphère magique** des soirées décrites dans la première partie. En effet, la dimension magique décrite par Hemingway accentue encore davantage l'irréel de ces scènes qui apparaissent comme bel et bien coupées du monde : « But the diffused magic of the hot sweet South had withdrawn into them—the soft-pawed night and the ghostly wash of the Mediterranean far below—the magic left these things and melted into the two Divers and became part of them » (I, 7). La magie semble être partout et les descriptions de Fitzgerald, qui mettent l'accent sur les décors, les matières, les jeux de lumières et de couleurs, accentuent encore la féerie de l'instant. Celle-ci est transférée de la Côte d'Azur à Paris. En témoigne tout particulièrement la soirée décrite au chapitre 18 du livre I : la **féerie** de la scène, que l'on suit à travers les yeux de Rosemary, est notée d'emblée. Cette « odyssée » dans les rues de Paris a quelque chose de fabuleux, les gens arrivent comme par magie, et le faste du dîner est rehaussé par la longue description de l'invraisemblable voiture du Shah de Perse, avec ses roues et son radiateur d'argent, son intérieur serti de diamants et la fourrure de marte qui en recouvre le sol.

Et pourtant, dans une remarque en aparté, on comprend que ces diamants sont en fait de vulgaires « brillants » et que la voiture est à la fois un symbole de la **splendeur** de ces soirées parisiennes et de l'**artifice** sur lesquelles elles reposent. Certes invraisemblables de faste et de luxe, ces soirées nous transportent dans un **monde enchanté**, mais elles révèlent aussi la part de mirage dont elles sont constituées ou d'effort nécessaire pour afficher cette perfection (cf. le « grassless garden » de la Villa Diana, façonné pour servir d'écrin aux fêtes, entretenu dans sa perfection, avec notamment l'écharpe lilas de Nicole assortie au jardin). Cette **esthétique du faux**, voire du toc, on la retrouve ailleurs dans le roman, dans les fausses perles, les fleurs artificielles, les animaux en caoutchouc qui sont décrits à plusieurs reprises. Ainsi cette splendeur affichée relève-t-elle en partie du **faux-semblant** : le faste devient **factice** et la magie repose sur une illusion.

#### \* Dick et Rosemary : les maîtres de la mise en scène

Dans ce monde d'artifice et de faux-semblants, Dick et Rosemary semblent régner en maîtres.

**Dick**, tout d'abord, « organizer of private gaiety, curator of a richly incrustated happiness », chef d'orchestre des agapes de la Villa Diana, est passé maître en l'art du « make-believe ». Lui qui arbore plusieurs visages – le scientifique sérieux, l'amuseur public, le fils fidèle, le redresseur de torts, l'amant, le père, le mari, le séducteur volage – est bel et bien le « superman in possibilities » que décrit Fitzgerald. Dépeint à plusieurs reprises comme un **magicien**, il est celui qui parvient le plus habilement à « faire croire » : « But to be included in Dick's world for a while was a remarkable experience : people believed he made special reservations about them. [...] Then, without caution, lest the first bloom of the relation wither, he opened the gate to his amusing world. So long as they subscribed to it completely, their happiness was his pre-occupation, but at the first flicker of doubt as to its all-inclusiveness, he evaporated before their eyes, leaving little communicative memory of what he had said and done. » (I, 6)

Là où il apparaît en maître de la mise en scène, c'est lorsqu'on le voit à la banque (I, 20) : « he decided to go to Pierce, who was young and for whom he would have to put on only a small show. It was often easier to give a show than to watch one. » S'ensuit alors une scène éminemment théâtrale dans laquelle Dick joue devant les guichetiers pour obtenir ce qu'il est venu chercher.

Dans ce rôle de prestidigitateur et d'enchanteur du réel, il trouve en **Rosemary** son égale. La jeune starlette d'Hollywood est passée **maîtresse dans l'art de l'illusion** : dès les premières pages, alors qu'on la voit évoluer dans le sud de la France, son univers est opposé au « vrai monde » (« the true world » [I, 3]). Et le reste du roman ne le dément pas : nourrie par Hollywood, « Miss Television », telle que la surnomme Dick, est perpétuellement en train de jouer un rôle – l'ingénue, l'amoureuse, la

séductrice, etc. Actrice de métier, elle a fait de la mise en scène son mode de vie : « The wisdom she got from you is all molded up into her **persona**, into the mask she faces the world with. » (II, 11). Ainsi après la scène du meurtre à la gare Saint-Lazare, « [Nicole] laughed, Rosemary laughed too, but they were horrified » (I, 19).

En cela, elle est ainsi rejointe par bon nombre des personnages qui, tous, à un moment donné ou à un autre, **jouent un rôle** : « persona », « version » reviennent à plusieurs reprises dans le texte. Dick endosse le rôle de l'amuseur public, Rosemary celui de la « débutante », mais Nicole également joue à la mère et à l'épouse idéale quand on la rencontre dans le décor de la Villa Diana dans le premier chapitre. Par l'entremise de ces personnages, Fitzgerald nous donne donc aussi à voir **le rôle social** dont les protagonistes se parent et auquel il s'agit de faire adhérer les autres. Chacun, Dick, Rosemary, Nicole et les autres personnages secondaires tentent de se fondre dans le rôle qu'ils s'assignent ou qui leur est assigné et tentent tant bien que mal de s'y conformer. On remarque d'ailleurs que le mot « rôle » est presque systématiquement écrit en français (avec l'accent circonflexe), ce recours à l'autre langue renforçant encore la logique de fuite à l'œuvre dans le roman. Ainsi, on voit comment Nicole essaie de faire croire aux autres à la réalité de la famille idéale qu'elle affiche avec Dick et leurs deux enfants. L'art de la mise en scène dépasse donc largement le cadre des fêtes et devient un véritable mode de vie.

#### \* Du cinéma au théâtre : une vie en spectacle

Dans le monde décrit par Fitzgerald, il s'agit en permanence de **montrer et faire croire**, de faire bonne figure. En témoigne là encore le cas du couple Diver qui s'affiche comme l'incarnation d'une réussite sociale et maritale, cachant les failles de leur mariage comme leurs difficultés individuelles. On l'a vu, il s'agit aussi de s'adonner à la fête et à la désinvolture pour oublier la dureté du monde contemporain et le frais souvenir de la guerre. Tous les personnages semblent alors **porter un masque** qui viendrait cacher leur véritable nature. Surtout, l'attention constamment portée aux toilettes, au maquillage, les descriptions minutieuses des tenues de soirée et des tournées des magasins parisiens font de ces vêtements de véritables **costumes**. Souvent, dans *Tender is the Night*, les personnages sont ainsi caractérisés par des objets ou des tenues qui les définissent et qui semblent associer l'aspect extérieur au rôle social que ces derniers prétendent jouer.

Le roman repose ainsi sur une très forte **dimension théâtrale**, qu'accentue l'écriture de Fitzgerald. Le premier personnage que l'on croise, Rosemary, est elle-même une actrice de métier et nous plonge d'emblée dans un monde du spectacle, motif qui ressurgit partout dans le texte. On y trouve des références au cinéma bien sûr, au théâtre (cf. Mr. McBeth, le manager de l'hôtel à Paris), à la comédie, à la tragédie, au théâtre de boulevard, au drame, à Punch and Judy, etc. Certes, les personnages vont au spectacle ou au cinéma, mais surtout **leur vie elle-même est un spectacle**. On a vu la dimension féérique des soirées provençales, mais on remarque que la Villa Diana est plus spécifiquement comparée à une scène (« a stage » [p. 34]), et plus largement, la vie elle-même devient **un jeu permanent** : « **What do you do in life ? What does anyone do ? They act – face, voice, words – the face shows sorrow, the voice shows shock, the words show sympathy** », dira Dick à Rosemary vers la fin du roman (III, 7). On voit alors se multiplier les masques : ce que montre le visage, ce que révèle la voix, ce que disent les mots. Non seulement les personnages jouent (« act »), mais il devient impossible d'atteindre une quelconque vérité qui serait cachée derrière. Se pose aussi la question des **spectateurs** : partout dans le roman des personnages, généralement anonymes, observent ou tentent de voir. Fitzgerald nous montre donc aussi ceux qui assistent aux scènes et sont cantonnés à ce rôle de spectateurs du théâtre en train de se dérouler sous leurs yeux, réduits à « the environment » (I, 17, p. 81) ou comparés à des mannequins (p. 82).

Dans ce hiatus entre le costume et la réalité des sentiments, on retrouve le thème du **carnaval** qui traverse le roman et qu'on pouvait percevoir dans l'un des titres envisagés pour la toute première version : « The World's Fair » (cf. la fête foraine [II, 15]). S'il fait écho à l'atmosphère festive que l'on découvre au premier abord, il nous amène aussi vers les thématiques de l'inversion théorisées par Bakhtine et au burlesque. En témoigne tout particulièrement la ridicule **scène du duel** (I, 11) : parodie

de romanesque, elle n'est plus que l'altercation risible d'aristocrates de pacotille (« circus », « clown », « farces »).

Tout devient alors **spectacle, jeu et mise en scène** : les soirées, le quotidien, jusqu'à l'intime. Ainsi en va-t-il du couple formé par Dick et Nicole qui jouent à l'harmonie familiale (« You told me that night you'd teach me to play. Well, I think love is all there is or should be », lettres de Nicole à Dick, II, 2), mais surtout des scènes de séduction entre Dick et Rosemary : l'amour devient un script, la romance hollywoodienne un scénario à suivre à la lettre : « Oh, we're such actors—you and I », comme le confie Rosemary à Dick le soir de leur premier baiser. Du jeu au faux, il n'y a alors qu'un pas et il devient difficile d'atteindre une quelconque vérité derrière cet art permanent du « make-believe ».

Les personnages déploient sans relâche des stratégies pour créer une façade. Qu'il s'agisse de se mettre en scène pour l'autre, ou les autres, ou de protéger l'exclusivité de l'entre-soi (« can't we start rumors about cholera or something » [II, 12], dans le but d'éloigner les importuns), l'enjeu est toujours de **raconter une histoire**, voire de **se raconter une histoire**. On pense par exemple à toute l'anecdote que Nicole raconte à Rosemary à propos de sa mère (I, 16) qui, pour cacher leurs difficultés financières, disait à qui voulait l'entendre que la famille logeait dans un « small hotel », pour ne pas dire « cheap hotel ». On voit donc se mettre en place, ici comme ailleurs dans le roman, une véritable **stratégie du « make-believe »** qui passe par une multiplication des façades. Mais l'anecdote pointe aussi une question sous-jacente : quelle part faire entre « **make-believe** » et « **wishful thinking** » : quelle est la part de l'illusion pour les autres et pour soi ?

## Mensonges et faux-semblants

### \* Dissimuler la vérité

La mise en scène permanente de soi permet surtout dans le roman de cacher des vérités profondément enfouies sous les masques et les costumes. On voit réapparaître à plusieurs reprises dans le roman **le motif de la façade** : outre les toilettes et maquillages, on voit revenir régulièrement paravents, parasols, portes, rideaux, compartiments et autres objets qui empêchent d'accéder à ce qu'il y a derrière. Reste donc, dissimulé au regard, **un potentiel secret** que le roman dévoile, ou laisse entrevoir à certains moments. L'épigraphe du roman, par l'intermédiaire de Keats, révèle cette dualité : il y a le soleil et l'éclat des années folles, et la nuit, son versant plus sombre et son lot de secrets.

Se pose néanmoins la question de cette dissimulation : si stratégie du clinquant il y a, que recouvre cet éclat ? à quoi servent tous ces efforts pour paraître ? « **make-believe** » **pour empêcher de voir quoi ?** Une réponse est peut-être à trouver dans l'antithèse : le soleil et les brillants pour cacher la nuit et la face sombre de l'époque, le clinquant pour cacher la pourriture. En effet, « rot » et ses déclinaisons (« rotted », « rotten », etc.) reviennent partout dans le roman, et ce dès les premières lignes. Plus spécifiquement, le terme est associé à Nicole : « the rotted old truth, the real reason for Nicole's illness, she [Baby Warren] had certainly determined to deny it to herself, shoving it back in a dusty closet like one of the paintings she bought by mistake » (II, 21).

En effet, ce qui est **caché derrière ce vernis festif, c'est la folie** : toujours présente dans le roman, toujours à la limite de se dérober au regard. La construction même du texte, dans l'édition de 1934, en fait la béance autour duquel tourne le récit : on commence par les fêtes en Provence, avec le mystère de la scène de la salle de bain passée sous silence dans l'ellipse à la fin du chapitre 7, pour ensuite accéder à l'explication dans le flashback du livre II. La folie de Nicole devient cette face cachée, dissimulée au regard, éloignée de la vie publique dans les centres de soin suisses, confinée dans les intérieurs (la salle de bain de l'hôtel, l'étage inaccessible de la Villa Diana), abritée derrière la façade de normalité qu'affiche Nicole (cf. les « control yourself » répétés de Dick). Comme la folie, **l'homosexualité** est également ce qui doit être dissimulé au regard, on pense par exemple à l'anecdote du fils de Señor Pardo y Cuidad Real que son père cherche à « soigner » (III, 2). De la même manière, lorsque Rosemary trouve Campion en larmes le lendemain de la première soirée en Provence, le roman se refuse à toute explication, laissant place uniquement au dialogue flou entre les deux personnages :

« What is it – do you want to tell me ? [...] No » (I, 9). Ce n'est que bien plus tard dans le roman, quand on retrouve Royal Dumphy dans l'épisode de Señor Pardo que l'on peut a posteriori comprendre ce qu'il en était.

L'écriture entière du roman tourne donc autour de ce **dévoilement** : l'analepse semble être la clé apportée au mystère répété du livre I, et pourtant Fitzgerald joue constamment avec notre désir de pénétrer derrière la surface, comme le rappelle la couverture pour l'édition de 1951 avec ce rideau à moitié ouvert au premier plan, comme offrant une **possibilité de révélation**. La narration tout à la fois **cache et révèle** : ainsi, le « secret » de Nicole dont Violet McKisco se vante d'avoir été le témoin nous reste inconnu ; puis il est à demi révélé lorsque Nicole est à nouveau en proie à une crise dans l'hôtel parisien, seuls ses cris nous parvenant à travers les perceptions de Rosemary ; et ce n'est que dans le flashback que l'explication nous est enfin donnée, cette fois en termes cliniques : la schizophrénie, le trauma de l'inceste. Fitzgerald joue donc avec cette **écriture du leurre** : on croit accéder à une forme de vérité, mais celle-ci semble toujours être constamment repoussée : « It was as though an incalculable story was telling itself inside him, about which she could only guess at in the moments when it broke through the surface » (III, 5).

#### \* « Double-dealing » et duplicité

Même si on pénètre dans leur intériorité, même si on voit le monde à travers leurs yeux, il semble en effet difficile de percer les personnages à jour, de trouver une quelconque authenticité derrière les apparences : « He tried breaking into other dialogues, but **it was like continually shaking hands with a glove from which the hand has been withdrawn** » (I, 7). Dans l'image du gant vide, on retrouve bien sûr l'idée de « make-believe », que cultivent les personnages. En effet, les protagonistes, quand ils ne portent pas le masque de la fête, sont **doubles** : ils mentent (cf. Abe North et son départ pour l'Amérique), ils s'inventent une histoire (cf. Devereux Warren) et le roman, qui alterne les points de vue, nous donne à voir cette duplicité. Tous, ils sont prompts à tromper, dans tous les sens du terme. Il y a bien sûr l'adultère de Dick et de Nicole (Dick mentant à Nicole sur son séjour à Rome), mais il y a aussi tous les épisodes où il s'agit de duper les autres, de cacher ce qu'on a fait. Ainsi, il en va par exemple de toute la scène à l'hôtel à Paris où Dick et Rosemary cherchent à cacher le cadavre de Jules Peterson et à mettre le directeur de l'hôtel dans la combine pour que personne ne soit inquiété par la police.

Le « make-believe », comme le signale l'emploi du terme « **make** » suppose alors un véritable **effort** : on parlait plus tôt de l'épisode du bal et de l'appendicite de Baby Warren qui endure en silence la douleur pour garder le masque de la fête. Il s'agit ici d'un effort physique, comme ailleurs dans l'épisode de Jules Peterson, pour lequel la narration s'appesantit surtout sur les manœuvres de Dick pour déplacer le corps et sur les longues discussions pour convaincre le directeur de l'hôtel. Mais l'effort peut également être mental. À la fin de l'anecdote du bal, le narrateur donne le point de vue de Rosemary : « It was good to be hard, then » (I, 12). Si Nicole doit en permanence « se contrôler », le principe s'étend aux autres personnages qui ne semblent jamais pouvoir véritablement se relâcher. Dans une des scènes de séduction entre Dick et Rosemary, on lit ainsi : « He wanted to sweep away her mother, remove the whole affair from the nursery footing upon which Rosemary persistently established it. But he realized that this impulse was a loss of control—what would become of Rosemary's urge toward him if, for even a moment, he relaxed. » (I, 19).

Cet **art de la duplicité**, on le retrouve aussi dans l'écriture de Fitzgerald qui, on l'a vu, annonce les mystères, tout en les dissimulant. Les secrets semblent se placer dans les interstices, entre les chapitres, dans les non-dits que l'on perçoit, dans les silences, déplacés vers les multiples épisodes annexes qui semblent, à première vue, nous faire dériver de l'intrigue principale. Surtout, on voit ce jeu avec le lectorat dans le choix du sous-titre : « a romance » annonce une intrigue sentimentale, éventuellement un cadre romantique, et pourtant l'étiquette nous égare. On l'a vu, ni l'histoire de Dick et Nicole, ni celle de Dick et de Rosemary ne s'apparente à une romance et le double-jeu n'est donc pas uniquement celui des personnages, mais se déplace au niveau de la narration. De même, quand dans les premières pages du roman, Violet McKisco annonce « you can watch the plot unfold », là encore, Rosemary, comme les lecteurs, sont induits en erreur. On voit donc comment Fitzgerald fait

sienne cette esthétique du « make-believe » que l'on a constatée au niveau de l'intrigue et des personnages.

On assiste ainsi à une **mise en abyme de ces jeux d'illusion** : la fabrication, la **construction de l'artifice**, on les retrouve dans les très nombreux passages théâtraux de l'œuvre et surtout dans tous les moments de mise en scène : la Villa Diana, Rome ou Monte-Carlo, même la clinique en Suisse, sont tout autant des lieux 'réels' dans lesquels se déroule l'action que des espaces décrits comme des décors de spectacle (« sets »), dans lesquels on retrouve scénographie, accessoires et autres *props*. Ainsi Monte-Carlo par exemple (I, 5) est présenté comme un éphémère Hollywood européen (« great cardboard whale », « dwarf pine »), où l'on ne sait plus très bien si l'action se situe encore sur le lieu de tournage de Rosemary ou si c'est toute la ville qui est devenue un décor de cinéma. C'est dans ce sens-là que l'on assiste à une mise en abyme de l'illusion (scène dans la scène ; Dick qui, à Rome, est confondu avec un acteur) qui peut se lire comme un méta-commentaire sur le « make-believe » à l'œuvre dans le roman et dans l'écriture de Fitzgerald qui semble **insister sur l'aspect artificiel de tous les composants de la fiction**.

#### \* Fitzgerald et l'art de la façade

En effet, si la narration pénètre bel et bien derrière la surface, notamment avec le jeu sur les points de vue qui permet d'entrer dans la tête de plusieurs personnages successivement, on a quand même du mal à accéder à ce qui se dérobe aux regards. On voit par exemple Dick et Rosemary cacher le corps de Jules Peterson et manœuvrer pour garder l'histoire en sous-main, mais l'explication de la présence du cadavre dans la chambre de Rosemary n'est jamais vraiment dévoilée : « substrata of truth under truth which she could not break or even crack » (III, 9). Fitzgerald joue donc avec cette **illusion d'une narration qui permettrait d'aller à l'encontre des apparences** que maintiennent les personnages – par la structure du livre qui prétend fournir une explication, par l'usage de la focalisation multiple – tout en conservant un flou sur un certain nombre de situations.

Ce flou, voire parfois cette ambiguïté de l'écriture, passe en partie par le recours à de très nombreuses **métaphores et comparaisons** qui, si elles donnent dans un premier temps l'impression de préciser la description, participent *in fine* de cette impression de brouillage. Surtout, parce qu'elles associent deux univers parfois très différents, elles permettent, si ce n'est un **enchantement du réel** (cf. les descriptions des soirées en Provence devenues un espace propice au merveilleux), du moins la création d'un mouvement vers l'irréel. Cette figure de style qui caractérise l'écriture de Fitzgerald dans *Tender is the Night* double à un niveau narratif les faux-semblants et les artifices des personnages. Parce qu'elles créent un **décalage**, plutôt qu'une clarification, ces comparaisons et métaphores participent pleinement de la construction d'un univers qui s'éloigne toujours davantage du tableau authentique de l'Europe des années folles qui semblait initialement être le cadre choisi par Fitzgerald pour son roman.

Si Fitzgerald déclarait à propos de sa méthode d'écriture qu'il puisait dans la vie la source de ses fictions (« c'était là tout mon matériau »), le rapport au réel reste à questionner et nous ramène aux enjeux liés à la notion de « make-believe ». Surtout, il pose tout particulièrement question pour un roman qui s'inspire si fortement de la vie même de Fitzgerald et de sa femme Zelda. Ce décalage que l'on a repéré dans l'écriture serait alors à comprendre au niveau du roman lui-même. Faut-il lire *Tender is the Night* comme une **autobiographie déguisée** (comme pourraient le laisser supposer les très nombreuses références à des épisodes ou à des personnes de la vie des Fitzgerald), éventuellement comme une **projection sur un mode fictionnel de leur histoire**, le texte étant publié deux ans à peine après le roman autobiographique de Zelda, *Save Me the Waltz* ? L'illusion devient alors la marque de fabrique de Fitzgerald comme de ses personnages.

On retrouve alors éventuellement ici une **forme thérapeutique du « make-believe »** qui était déjà présente dans le roman, notamment à travers la thématique du **transfert**, dans son sens psychiatrique. Le roman raconte le dévoiement d'un « make-believe » thérapeutique qui, au lieu d'être une étape dans la cure de Nicole, persiste dans un mariage qui s'appuie sur une transgression du protocole de la relation thérapeute-patiente.

## II. Conseils méthodologiques

*Tender is the Night* de Francis Scott Fitzgerald est une œuvre qui a manifestement été lue et travaillée par les candidats à l'agrégation et le jury se réjouit d'avoir vu les candidats ainsi pouvoir mettre à profit la préparation suivie tout au long de l'année. Le jury a également pu constater que la méthode de la dissertation était globalement maîtrisée et que le sujet, compris dans ses grandes lignes par un grand nombre de candidats, avait inspiré des dissertations bien menées. Le jury a même eu le plaisir de corriger certaines copies, excellentes sur la forme comme sur le fond, qui ont révélé une réelle réflexion sur le sujet et sur l'œuvre au programme. Les conseils qui suivent sont donc destinés à revenir sur la méthode de la dissertation sur œuvre, en reprenant certaines des remarques faites dans les rapports précédents, que le jury invite fortement les candidats à consulter en amont des écrits et au moment de la préparation de l'épreuve.

### 1. Écueils à éviter

Plusieurs écueils sont à éviter – en général, quel que soit le sujet de la dissertation, et plus précisément avec un sujet comme « make-believe ». La récitation de cours ne permet pas de réussir. C'est la compréhension du sujet qui est primordiale : sans ce travail de fond sur la notion, il ne peut y avoir de réinvestissement réussi des cours suivis. Un résumé du roman ne peut pas non plus convenir en soi : toute centrale que soit la notion de « make-believe » dans un texte comme *Tender is the Night*, raconter l'œuvre de manière chronologique ne peut pas se substituer à une analyse de celle-ci et la dissertation ne peut jamais être conçue comme une succession d'illustrations de moments de « make-believe » (voir les conseils méthodologiques plus bas). De manière générale, il faut de toute façon éviter le catalogue – que ce soit un empilement d'exemples ou de concepts – et bien concevoir sa dissertation comme un processus dynamique. Aussi faut-il, avec un sujet tel que « make-believe », bien réfléchir, en amont de la rédaction, à son déploiement sémantique et à ses répercussions dans l'œuvre. Cela permettra de ne pas réduire le sujet à une seule dimension : l'apparence ou l'illusion ou le jeu. À l'inverse, en circonscrivant bien le sens de la notion, on évitera de la transformer en un terme générique, applicable à l'infini et à n'importe quelle situation.

C'est la raison pour laquelle un sujet comme celui-là (et comme souvent pour les sujets de dissertation, que ce soit en littérature ou en civilisation) est à bien problématiser afin d'échapper à l'écueil qui consisterait à l'utiliser pour tout dire, tant il apparaît central dans une œuvre comme *Tender is the Night*. Pour cela, il convient de bien commencer par définir le terme à la fois pour en voir toutes les potentialités, et examiner toutes les pistes sur lesquelles il ouvre, mais également pour d'emblée clairement le circonscrire. C'est un travail nécessaire à faire au brouillon avant de commencer à rédiger, mais 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 particulièrement soigner. 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 (roman raconté, 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 le roman à l'étude en fait. Plus spécifiquement, la compréhension d'un sujet comme « make-believe » qui ouvre plusieurs voies et se ramifie en diverses pistes (voir « exploitation du sujet » plus haut) doit être bien cadrée et le jury doit pouvoir comprendre d'emblée comment telle ou telle copie a saisi – et va utiliser – le sujet. Si les candidats ont souvent bien compris « make-believe » et ont essayé de faire quelque chose de la notion complexe portée par le mot composé, attention cependant à ne pas 'surjouer' la définition. S'il était intéressant de s'intéresser au « make » dans « make-believe » et à l'aspect éventuellement coercitif, ou du moins aux sous-entendus d'agentivité portés par le premier terme, vouloir absolument tirer le sujet vers « belief » dans son sens spirituel ou religieux risquait d'amener à des contresens. Attention également à une réflexion sur le trait d'union qui cimente le mot composé : il relie les deux termes plus qu'il ne les sépare et vouloir dissocier « make » de « believe », jusqu'à parfois en faire deux parties séparées dans le corps de la dissertation, montre là également une mauvaise compréhension du sujet et aboutit souvent à une dissertation manquant généralement de cohérence.

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 du roman 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, ne pas s'apparenter à un questionnement générique sur la littérature (ex : « we can wonder how Francis Scott Fitzgerald managed to embark readers on a novel and tried to make them believe in it »), ni porter sur un unique personnage (tout central qu'il soit dans l'intrigue) ou un unique événement. 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 on risque alors de traiter autre chose que le sujet posé.

Ainsi, il convient d'éviter les problématiques génériques, 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, une 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 « how is the notion of make-believe central to the novel ? », « to what extent is the novel about make-believe ? », « How is make-believe treated in *Tender is the Night* ? », ou sa variante « in which ways is *Tender is the Night* a work of make-believe ? », parce qu'elles sont très larges et manquent de précision, 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 « How can make-believe be a creative dynamic in *Tender is the Night* while it seems to negate any positive sense of building or truth ? » ; « How does the novel simultaneously uphold the principles of make-believe while exposing the artificiality of such a device ? » ou « I will examine how make-believe in *Tender is the Night* paradoxically contributes to building up a makeshift reality, a world of lures and lies, while leading both author and characters to reveal the truth behind the polish of illusion », 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 le suit.

#### Annonce 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. Setting / situations – III. Literary devices) ne rendent pas cette impression d'un plan envisagé comme une réponse construite en plusieurs temps. De la même manière, les plans suivant la progression de l'œuvre (Partie I = livre I) ne peuvent pas fonctionner, quand bien même la notion de « make-believe » elle-même évolue bel et bien et se déploie différemment dans chacune des parties du roman. 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. Ainsi, construire son plan sur une partie qui porterait sur « realism » et la suivante sur « make-believe / illusion » (ou l'inverse) ne permettrait pas d'apporter une réponse claire et définitive.

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 du roman. 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 « make-believe » dans *Tender is the Night*, mais bien d'analyser toutes les implications de la notion dans l'œuvre. C'est la raison pour laquelle un plan qui s'organiserait autour de I/ setting and/or situations – II/ characters – III/ use of literary devices (ou toute autre combinaison de ces trois parties) ne pouvait pas fonctionner. Un tel plan revient à lister, en les organisant, des exemples de « make-believe », concernant les lieux ou les situations, puis les personnages, puis d'éventuels procédés littéraires utilisés par Fitzgerald. Si tout cela doit 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.

Sur un sujet comme « make-believe », et de manière générale, il faut éviter de donner l'impression de passer en revue des scènes rapidement raccrochées à la notion donnée ou de moments donnant lieu à des situations de « make-believe ». Si des scènes clefs comme celle du duel (I, 11, p. 52-58) et celle du yacht de Golding (III, 5) étaient des références pertinentes, voire attendues, elles ne constituent pas une argumentation en soi. Pour que la dissertation fonctionne, il faut discuter le terme de « make-believe » 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 du roman 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 des 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, surtout avec un sujet tel que « make-believe », 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 « make-believe » en cherchant à imaginer ce qui a pu se passer dans la tête des protagonistes derrière les apparences ne revient pas à faire une étude de l'œuvre, ni même à servir d'exemples. Ainsi, des formulations qui laissent à penser que les personnages ont une vie propre en dehors du texte sont à proscrire (ex : « Did Dick know he would have to pay the price ? » ou « we may have believed they [Rosemary's fits of temper] were caused by her terrible past but they are rather caused by excessive jealousy and a need to be central and admired at all times. »).

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. Quel que soit le fond, il est nécessaire de soigner la copie, de faire attention à avoir une écriture lisible et de surtout éviter de multiplier les 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 en particulier à l'écriture des titres : un titre d'œuvre est obligatoirement souligné, l'italique étant réservé aux textes dactylographiés et les guillemets aux titres de chapitres ou de poèmes dans un recueil.

Mais davantage que la graphie elle-même, c'est souvent la langue qui entrave la lecture, voire nuit à l'efficacité de la dissertation. Des tournures peu idiomatiques, voire des erreurs grammaticales récurrentes, feront inévitablement baisser la note, quelle que soit la qualité de la dissertation par ailleurs. Le registre doit rester formel : 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.

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 prétérite). 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 : \*the make-believe est fautif, tout comme \*a make-believe ou encore \*the make-belief. De fait, le concept lui-même de « make-believe » a entraîné de nombreuses erreurs de structure. Il ne se transforme pas automatiquement en verbe : à éviter donc par exemple une tournure telle que \*we have been made believe.

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 of the novel 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.

Quelques fautes de vocabulaire récurrentes à signaler :

- 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 ».

Quoi qu'il en soit, nombreux furent les candidats qui ont fait la preuve de leur connaissance du roman et de la méthode de l'exercice de composition littéraire et qui ont donné à lire des analyses de grande qualité. Le jury les en félicite.

*Rapport présenté par Pauline Pilote, avec la commission de composition, François Hugonnier, Jeanne Mathieu, Alexandra Tavry, Joseph Vallot, et la contribution du jury*

## **3.2. Épreuve de traduction**

### **3.2.1. Thème**

#### **Introduction**

Le jury tient à souligner l'importance d'une préparation solide et active à cette épreuve exigeante: l'acquisition de savoirs lexicaux, syntaxiques et culturels, et un entraînement régulier à l'exercice sont nécessaires. En effet, la traduction universitaire n'est pas une traduction littéraire : ses spécificités (le respect du texte source) et ses contraintes (temps limité) doivent être prises en compte. Le jury ne peut qu'exhorter de nouveau les agrégatifs à un plus grand respect du texte source. Les deux écueils principaux observés par les correcteurs sont, encore une fois, la réécriture du texte et le réagencement syntaxique, qui, rappelons-le, sont lourdement sanctionnés. Les meilleures traductions du concours sont toujours celles qui respectent tout autant le texte source que les contraintes de la langue cible.

#### **L'œuvre, l'autrice et son contexte.**

Prix Goncourt 2016 pour son roman *Chanson Douce*, Leïla Slimani inaugure avec *Le pays des autres*, publié en 2020, une saga familiale dont la toile de fond est l'histoire franco-marocaine. S'inspirant des récits de ses grands-parents, Slimani mêle fiction et réalité au cœur de cette fresque romanesque : le premier tome, dont est extrait le texte à traduire, couvre dix années, jusqu'à l'indépendance du Maroc en 1956. Le deuxième, *Regardez-nous danser*, sorti en 2022, se concentre sur la jeunesse marocaine dans un pays désormais indépendant. Le troisième tome est attendu pour 2024.

#### **L'extrait et l'analyse du passage**

En 1944, Mathilde, alsacienne, s'éprend d'Amine Belhaj, Marocain venu combattre dans l'armée française. Après la Libération, alors que le Maroc est encore un protectorat français, le couple s'installe à Meknès. La question de l'Autre est ainsi au cœur du roman : Amine, le libérateur de la France, est étranger en Alsace, alors que Mathilde, l'Alsacienne, est « autre » dans ce pays qui n'est pas le sien. Les deux protagonistes – mais aussi tous les autres personnages, colons comme indigènes, soldats comme paysans – vivent dans « le pays des autres ». Tandis qu'Amine tente de mettre en valeur un domaine constitué de terres rocailleuses et ingrates, Mathilde se sent vite étouffée dans le climat rigoriste du Maroc.

Cet extrait, qui suit l'incipit du roman, place le lecteur dans la problématique du déracinement (« on n'était plus en Toscane, pensa Mathilde, mais au far west »), de l'incommunicabilité (« elle essaya de se retenir », « elle le regarda »), du choc des cultures (« qui trouva sa tendresse déplacée », « dont le toit consistait en un vulgaire morceau de tôle »). Si la narration est hétérodiégétique, le lecteur averti aura constaté qu'une focalisation interne s'opère sur Mathilde, ce qui revêt une importance fondamentale dans l'approche des stratégies de traduction à adopter. C'est à travers les yeux de Mathilde que le lecteur perçoit le traitement infligé à la mule, qu'il appréhende – dans toute la polysémie du terme – le paysage rocailleux et stérile, et qu'il découvre la future demeure du personnage.

Le paysage agit comme le miroir des émotions de Mathilde, « On n'était plus en Toscane, pensa Mathilde », référence au tableau accroché dans le salon de son professeur de musique à Mulhouse, sa ville natale.

#### **Les enjeux de l'extrait**

Le style contemporain de Slimani n'est pas nouveau dans les exercices de thème : un agrégatif bien préparé aura constaté, en compulsant les annales des sessions antérieures, que les extraits proposés peuvent être issus de la littérature contemporaine francophone. Le jury ne peut qu'encourager les candidats à lire ce type de littérature pendant leur temps libre : cette pratique leur permettra de se

familiariser avec différents styles et d'acquérir un lexique riche et varié. Il leur est également conseillé de s'entraîner à l'exercice pour s'approprier des techniques de traduction essentielles, telles que la recatégorisation ou la modulation.

L'extrait propose une alternance entre style courant, soutenu par moment, (agonir), mais aussi plus familier dans les dialogues.

La syntaxe, classique, soulève la question des phrases complexes en anglais, et plus précisément des relatives. Les relatives restrictives, le système du *comma splice*, et la traduction du pronom relatif « dont », ont mis en difficulté une partie non-négligeable des candidats. L'ordre des adjectifs était aussi un enjeu important de l'extrait, les candidats n'ayant pas toujours été attentifs aux règles qui le régissent en langue anglaise.

Au niveau lexical, en revanche, la difficulté était moindre. Si des termes ou expressions comme « agonir », « aux flancs râpés », « cyprès », « Toscane » ont pu légitimement poser problème, le jury s'étonne néanmoins des propositions incongrues de trop nombreux candidats pour des termes comme « mule », « au bord du », ou encore « lever le bras ».

### **Verbes irréguliers**

Les choix de traduction de cet extrait impliquaient un nombre important de verbes irréguliers. Le jury a été surpris de constater dans de trop nombreuses copies que ces derniers n'étaient pas connus des candidats, dont la majorité enseigne pourtant l'anglais.

*To spit*: il était évidemment attendu des candidats qu'ils proposent *spat* et non *spitted* (« embrocha »), qui conduit ici à un non-sens. Il est à noter que *spit* est accepté au prétérit en anglais américain.

*To sit up* : il est regrettable de constater que des candidats majoritairement enseignants d'anglais puissent proposer *\*sitted up* au lieu de *sat up*.

*To lie/to lay* : ils sont trop fréquemment confondus. Rappelons que le verbe *to lie* (lay, lain) s'emploie pour dire être allongé (to be lying [down]) et *s'allonger* (to lie down) et que le verbe *to lay* (laid, laid) est obligatoirement suivi d'un complément d'objet (*he laid his hand*).

### **Réécriture, ajouts non contraints et réagencement syntaxique :**

Comme évoqué en propos liminaire, la traduction universitaire est un exercice exigeant qui demande rigueur et respect du texte source. Malheureusement, dans la majorité des cas, les candidats ont choisi l'évitement et procédé à des réagencements syntaxiques sans prendre en compte la thématisation initiale du texte de Slimani. L'exemple le plus flagrant est sans doute le dernier segment, où de nombreux candidats ont décidé de thématiser la lumière faible au lieu de l'unique fenêtre : il s'agit d'un non-respect du texte source qui a été lourdement sanctionné par le jury.

L'ajout non-contraint est un autre élément observé par le jury. Un exemple concret se situe dans la première phrase. « La mule s'arrêta », partie pourtant simple, a été réécrite par certains candidats : *\*the mule stopped walking / abruptly / immediately stopped*. Il s'agit d'une forme de réécriture du texte également.

*\*The hill gave a feeling of barrenness* ou *\*A dim light came from the only window* sont des réagencements syntaxiques. Les candidats ne respectent pas la thématisation initiale du texte source. Si un segment est placé en tête de phrase, suivi d'une virgule, il acquiert un relief qu'il n'aura pas en fin de phrase. Sa thématisation doit être conservée en langue cible. De la même manière, si un segment est détaché en fin de phrase, il doit le demeurer dans la traduction proposée. Cette rigueur et cette fidélité au texte-source sont essentielles pour réussir l'épreuve.

### **Rappel du texte à traduire :**

La mule s'arrêta et se mit à brouter l'herbe qui poussait sur le bord du chemin. Elle n'avait aucune intention de gravir la pente qui leur faisait face et qui était couverte de grosses pierres blanches. Furieux, le cocher se redressa et il agonia la bête d'insultes et de coups. Mathilde sentit les larmes monter à ses paupières. Elle essaya de se retenir, elle se colla contre son mari qui trouva sa tendresse déplacée.

« Qu'est-ce que tu as ? demanda Amine.

- Dis-lui d'arrêter de frapper cette pauvre mule. »

Mathilde posa sa main sur l'épaule du Gitan et elle le regarda, comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux. Mais le cocher redoubla de violence. Il cracha par terre, leva le bras et dit : « Tu veux tâter du fouet toi aussi ? »

L'humeur changea et aussi le paysage. Ils arrivèrent au sommet d'une colline aux flancs râpés. Plus de fleurs, plus de cyprès, à peine quelques oliviers qui survivaient au milieu de la rocaïlle. Une impression de stérilité se dégageait de cette colline. On n'était plus en Toscane, pensa Mathilde, mais au far west. Ils descendirent de la carriole et ils marchèrent jusqu'à une petite bâtisse blanche et sans charme, dont le toit consistait en un vulgaire morceau de tôle. Ce n'était pas une maison mais une sommaire enfilade de pièces de petite taille, sombres et humides. L'unique fenêtre, placée très haut pour se protéger des invasions de nuisibles, laissait pénétrer une faible lumière.

Leïla Slimani, *Le Pays des autres*, 2020,

(Gallimard, p. 18)

#### **Traduction proposée par le jury:**

*The mule came to a stop and began to graze on the grass that grew on the side of the path. It had no intention of climbing up the slope that was ahead of them and that was strewn with large white stones. Furious, the cart driver drew himself up and began showering the beast with insults and flogging it. Mathilde felt tears welling up behind her eyelids. She tried to hold them back and pressed herself against her husband who found her show of tenderness uncalled for.*

*"What's wrong with you?" Amine asked.*

*"Tell him to stop thrashing that poor mule."*

*Mathilde laid her hand on the Gipsy's shoulder and looked at him, like a child seeking to soften up a furious parent. But the cart driver grew even more violent. He spat on the ground, raised his arm and said: "Do you want a feel of the whip too?"*

*The overall mood changed and so did the landscape. They reached the top of a hill with worn-down flanks. No more flowers, no more cypress trees, hardly any olive trees that survived among the rocky ground. A sense of barrenness emerged from that hill. We weren't in Tuscany anymore, Mathilde thought, but in the Wild West. They got down from the cart and they walked to a charmless small white building whose roof consisted in a mere sheet of corrugated iron. It was not a house but a simple succession of small, dark and damp rooms. The only window, located high up to prevent pest invasions, let through a dim light.*

#### **Exemple de copie de bonne facture :**

Cet exemple vise à montrer aux candidats qu'il est possible de proposer une copie très satisfaisante malgré un temps limité. Aucune traduction n'est parfaite, mais cette dernière, malgré des erreurs à la marge, a le mérite de respecter les enjeux principaux de la traduction universitaire. De plus, les principaux écueils lexicaux et syntaxiques ont été évités.

*The mule stopped and started grazing the grass that grew by the side of the path. It had no intention of climbing the slope that faced them and that was strewn with big white stones. In a fury, the cart driver sat up and started showering the beast with insults and hitting it. Mathilde felt her tears welling behind her eyelids. She tried to hold them back and she pressed herself against her husband who thought her tender gesture was inappropriate.*

*“What’s going on with you?” Amine asked*

*“Tell him to stop hitting that poor mule.”*

*Mathilde put her hand on the Gypsy’s shoulder and looked at him, like a child who seeks to cajole their angry parent. But the cart driver became even more violent. He spat on the ground, raised his arm and said: “Do you want a taste of my whip too?”*

*The mood shifted and so did the landscape. They reached the top of a worn-out hillside. No more flowers, no more cypresses, barely any olive trees that survived among the rocks. A feeling of barrenness oozed from that hill. This wasn’t Tuscany anymore – Mathilde thought – but the Wild West. They hopped off the carriage and they walked to a charmless, small, white building, the roof of which was a simple sheet of corrugated iron. This was not a house but a mere row of small, dark and damp rooms. The only window, placed high to prevent the invasions of pests, let a dim light in.*

### **Commentaire détaillé :**

Le commentaire détaillé qui suit ne vise pas l’exhaustivité. De nombreux points ne peuvent en effet être développés. Cependant, nous nous appuyons en grande partie sur les erreurs récurrentes repérées dans les copies. L’objectif est d’expliquer de la manière la plus claire possible pourquoi certains choix de traduction ont été jugés erronés. De plus, le jury propose plusieurs solutions recevables afin de montrer qu’il n’est pas monolithique dans sa doctrine, aucune traduction n’étant jamais écrite d’avance. Dans un souci de clarté, le jury a fait le choix de diviser le texte en 14 segments de traduction.

### **SEGMENT 1: La mule s’arrêta et se mit à brouter l’herbe qui poussait sur le bord du chemin.**

#### ***La mule s’arrêta***

Si ce segment semblait abordable à première vue, force est de constater qu’il présente des problèmes lexicaux, aspectuels et syntaxiques, que seuls les candidats les plus attentifs ont pu résoudre.

Le jury a été étonné de constater qu’un mot tel que « mule » n’était pas connu d’une grande partie des candidats. Des termes comme *donkey* ou *ass / arse*, voire *horse* ont été proposés à maintes reprises, ce qui confine au faux-sens. On rappellera que *the yoke* traduit l’idée de l’attelage et du joug, ce qui ne convenait pas ici.

*The mule* était évidemment le terme attendu, tout simplement.

En ce qui concerne le choix du temps, nous nous félicitons que l’écrasante majorité des candidats ait su traduire, par un prétérit simple, l’aspect zéro. Plusieurs propositions ont été jugées recevables par le jury : *stopped / came to a stop / came to halt*.

L’expression retrouvée dans les copies *to grind to a halt / a standstill* ne pouvait être acceptée puisque cela signifie « s’immobiliser », « être paralysé » et s’utilise de manière figurative pour évoquer l’arrêt de l’économie ou d’une machine.

#### ***et se mit à brouter l’herbe***

Les verbes inchoatifs *start* et *begin* conviennent parfaitement, qu’ils soient suivis de l’opérateur TO ou de la forme en ING. Les quatre propositions sont dès lors tout à fait acceptables. Selon Khalifa, *start* a un degré d’agentivité plus élevé que BEGIN. (*It began to rain* démontre une agentivité très réduite ; *he*

*started to shout* évoque une agentivité plus élevée). Quant au choix TO-V ou ING, cela dépend de l'aspect lexical du verbe en question. Avec TO, on se concentre plus sur le déclenchement du procès, avec ING sur le procès lui-même. Ainsi *began to graze* serait la proposition la plus rigoureuse. Néanmoins, toutes les propositions *began / started (to) – V / V-ing* sont acceptables.

Au niveau lexical, le verbe « brouter » a suscité de nombreux problèmes aux candidats. Le recours à l'hyperonyme *to eat* ne faisait pas honneur au texte source et semblait traduire un évitement de la part des candidats. *To feed on* était une légère sous-traduction mais permettait de se rapprocher de ce qui était attendu.

Il fallait bien évidemment utiliser le terme *to graze on the grass*. En effet, *\*to graze the grass* proposé par une grande partie des candidats ne convenait pas, pas plus que *\*to munch*, *\*to nibble*, *\*to gnaw* ou *\*to chew*. Le jury a été surpris de trouver des termes comme *\*to mulch* (la paille du compost) ou *\*to mow* qui ont été lourdement sanctionnés, tout comme le recours à *\*herb*, *\*lawn* ou, plus suprenant, *\*weeds* pour l'herbe.

### **qui poussait sur le bord du chemin**

Une lecture attentive du segment permettait au candidat entraîné de remarquer la nature de la relative, qui est ici déterminative ou restrictive. En anglais, seul *that* est recevable dans la mesure où « qui poussait sur le bord du chemin » renvoie à une propriété définitoire de l'herbe. De plus, il convient de mentionner que l'emploi de *which* est très rare dans les relatives déterminatives.

Le verbe *to grow* n'a pas posé de difficultés particulières aux candidats. Cependant, le recours à l'aspect zéro ou BE + - ing était le point clé de cette partie de segment.

Le recours à *grew* est privilégié car, pour une question de sémantisme et d'agentivité, le procès est vu de manière globalisante et non dans son déroulement. En raison de la présence de deux inanimés ou quasi inanimés (dans la mesure où « l'herbe » est du domaine du vivant), le recours à BE + V-ING donnerait une impression de perceptibilité et d'intentionnalité de l'action saisie dans son déroulement, ce qui est peu compatible avec le réel : comme si on voyait l'herbe pousser en accéléré.

Enfin la traduction *sur le bord du chemin* a été également laborieuse: *on / by the side of* était la solution. Le recours à *\*alongside* ou *\*along* ont été pénalisés, voire lourdement comme la proposition *\*the edge*.

*The road* était une maladresse, *the trail* (sentier de randonnée) un faux-sens.

Le jury rappellera alors qu'une lecture attentive du texte source est primordiale : l'apparente facilité de ce dernier cachait de nombreux pièges lexicaux, syntaxiques et stylistiques.

Proposition(s) recevable(s) :

*The mule stopped / came to halt / came to a stop and started (to) / began (to) graze (ing) on the grass that grew on / by the side of the path(way) / (country)lane / track.*

**SEGMENT 2 : Elle n'avait aucune intention de gravir la pente qui leur faisait face et qui était couverte de grosses pierres blanches.**

A l'image du segment précédent, les candidats étaient invités à prêter attention aux problématiques syntaxiques.

### **Elle n'avait aucune intention de**

Si ce segment semblait ne présenter aucune difficulté majeure, de nombreux candidats n'ont pas respecté le texte source. Ainsi, le jury a été assez décontenancé de trouver *\*She* pour le sujet de la

proposition principale : encore une fois, une lecture attentive aura démontré que « elle » est une reprise de la mule dans la proposition précédente.

La portée de la négation était importante ici : *it had no intention of*. Bien que *no* porte sur le nom, c'est la proposition entière qui prend une coloration négative. *No* dénote l'absence d'occurrence de la notion et nie d'emblée l'existence de toute occurrence, contrairement à *not* qui nie une occurrence préalablement envisagée. La négation n'est pas véhiculée de la même manière avec *NO* qu'avec *NOT + any*.

Le procédé de recatégorisation nom – verbe *It did not intend to* ou *it did not have any intention of*, s'apparente à une réécriture du texte source. De plus, les propositions d'ajout de *clearly* ou *whatsoever* ont été légèrement pénalisés, considérées comme des sur-traductions.

### **gravir la pente**

La préposition *of* invitait obligatoirement au recours à la forme V-ing. De nombreux évitement des difficultés, menant dès lors à un manque de précision, ou traduisant un manque de lexique, ont été observés : l'hyperonyme *going up* (ou *walking up*) a été utilisé à maintes reprises alors que *climbing (up)* était la solution la plus adaptée.

La pente pouvait se traduire par deux termes *slope* ou *incline*. *The steep slope* a été considéré comme une sur-traduction. *The hill* est un léger faux-sens. Quant à *cliff, road* ou *slide*, ils sortaient du champ sémantique.

### **qui leur faisait face**

Il s'agissait également d'une relative déterminative, d'où le choix de *that* : *that was ahead of them*, plus idiomatique ou *faced them* étaient recevables. Tout comme pour le premier segment, la forme aspectuelle BE + -ing ne convenait pas.

### **et qui était couverte de grosses pierres blanches**

Ici, le coordonnant *and* permet le choix entre *that* et *which* puisqu'il s'agit d'une relative non restrictive. Le jury a été encore une fois étonné de constater les problèmes de construction de l'expression *to be covered with*. (\**to be covered in / by*).

Un des points essentiels que nous retrouverons plus tard est l'ordre des adjectifs. Prototypiquement, un adjectif constitue un apport qualitatif auprès du nom qu'il modifie : dans notre cas, les adjectifs occupent une fonction épithète, c'est-à-dire, qu'ils sont antéposés. L'ordre des adjectifs procède du terme le plus déterminatif vers le plus classifiant, une fois confirmée la portée. Pour organiser des adjectifs qui seraient tous de type qualificatif, on recourt habituellement à l'ordre JuTAFCOMU (Jugement, Taille, Age, Forme, Couleur, Origine, Matière, Usage). On parle aussi du plus subjectif au plus objectif.

Ainsi, *large white stones / rocks* était la solution recevable. Dans *\*large and white stones*, le choix de la coordination montre que *large* ne porte pas sur *white stones* mais uniquement sur *stones*, ce qui relève du faux-sens. La mention du coordonnant AND sert à indiquer que la prochaine propriété d'une liste est la dernière.

Au niveau lexical, *large* a été préféré à *big*. Enfin, *boulders* (énormes rochers), *rubbles* (décombres, gravats) ou encore *slab* (dalle, bloc) n'ont pas été jugés adéquats.

### **Proposition(s) recevable(s) :**

*It had no intention of climbing (up) the slope / incline that was ahead of them / faced them and that / which was strewn with / covered with large white stones / rocks.*

**SEGMENT 3 : Furieux, le cocher se redressa et il agonit la bête d'insultes et de coups.**

Ce segment présentait de nombreuses difficultés que les candidats ont essayé de contourner. L'un des écueils majeurs a été un problème de compréhension du français. Seuls les mieux préparés ont su prendre en compte les problématiques lexicales et syntaxiques en faisant preuve d'une bonne maîtrise des savoir-faire de traduction

***Furieux, le cocher se redressa***

*Furieux* est un adjectif prädicatif, il peut être déplacé n'importe où dans la proposition et apporte une information supplémentaire. Le choix du texte source est la thématization de ce sentiment, ainsi, bien que le cas soit rare en anglais, l'adjectif antéposé sera conservé en début de phrase. Des propositions comme *as he was furious*, ou *the cart driver, who was furious*, ont été considérés comme des réécritures.

Au niveau lexical, *furious, furiously, in a fury* ont été acceptés comme des solutions pertinentes, *offended* et *upset* comme des faux-sens. Concernant le cocher, *the cart driver* était la solution recevable, *the coachman* ou *the coach driver* ne fonctionnait pas puisqu'ils se réfèrent à des véhicules fermés. *The horseman* ou *the butler* étaient tout simplement des contresens.

*Sat up* était plus précis que *stood up* ou *straightened up*, qui ont été proposés par de nombreux candidats. *Perked up* ne convenait pas, puisqu'il s'agit surtout des oreilles d'un animal. Enfin, *erected* est un contresens.

***et il agonit la bête d'insultes et de coups.***

La très grande majorité des candidats ont éprouvé de très nombreuses difficultés à traiter ce segment, souvent par une mauvaise compréhension du verbe *agonir*, qui a malheureusement souvent confondu avec *agoniser*. Les propositions comme *agonized, in agony, killed, dying*, etc ont été très lourdement pénalisées par le jury.

L'expression *to shower the beast with insults* a été retenue. *To hurl insults at the beast* a été jugé intéressant mais cela aurait impliqué la perte sémantique d'*agonir*.

Afin de permettre une meilleure cohérence, le jury a procédé à une recatégorisation de « coups » en verbe. *Thrash / beat / hit* étaient satisfaisants, *whip* ou *flog* ont été bonifiés, dans la mesure où ils sont plus précis par rapport à l'implicite de coups, qui sous-entend des coups de fouet. Le jury tient à faire remarquer que *whip* a été mal orthographié à de maintes reprises et rappelle qu'une (re)lecture attentive est primordiale (\*wip).

*To bludgeon* implique l'idée d'une arme, comme une matraque. *To pelt* indiquait une idée de bombarder, de lancer. *To lash out* donne plus une idée d'une réponse verbale agressive. Enfin *bully / assault* étaient des contresens.

**Proposition(s) recevable(s) :**

*Furious / Furiously / In a fury, the cart driver sat up / drew himself up and began showering / the beast with insults and thrashing / beating / hitting / whipping / flogging it.*

*Spilling / pouring forth torrents / volleys of insults and whiplashes.*

**SEGMENT 4 : Mathilde sentit les larmes monter à ses paupières. Elle essaya de se retenir, elle se colla contre son mari qui trouva sa tendresse déplacée.**

***Mathilde sentit les larmes monter à ses paupières.***

C'est au niveau lexical que les erreurs ont été les plus fréquentes. *Eyelids* ne semble pas connu de nombreux candidats. *(her) tears* était la solution attendue, il fallait bien évidemment éviter les erreurs de détermination grave comme le recours au déictique *\*the*. *\*her eyes full of tears* a été jugé comme réécriture du texte-source qui trahissait le sens premier de la phrase. *\*swell* (gonfler, enfler) était un contresens.

### ***Elle essaya de se retenir,***

Il fallait éviter les réécritures intempestives, encore trop nombreuses dans les copies *\*trying to*, *\*as she tried to*. La traduction de « se retenir » est le point qui aura posé des difficultés aux candidats. On peut parler d'une forme de modulation puisqu'on passe d'un verbe avec un pronom réfléchi (*se retenir*) à une relation agent (*she*)/patient (*them* étant les larmes). On établit dès lors un rapport d'ordre métonymique entre l'humain/le corps comme siège des émotions (elle agit sur sa réaction physiologique puisqu'elle a senti la première étape, à savoir les larmes qui montent) et la sécrétion (les larmes) comme manifestation perceptible de l'émotion.

On observe un fonctionnement anaphorique avec un renvoi à la phrase précédente : en français, il y a une ellipse « elle essaya de se retenir [=de pleurer] » puisque l'étape suivante après la montée des larmes est évidente. En anglais, on l'explicitera partiellement avec la reprise pronominale de *tears* par *them*.

*\*She tried not to cry* : si le sens est bien là, il s'agit surtout d'un ajout non contraint. Le recours à la modulation métonymique permettait de garder le sens du texte-source tout en proposant une structure idiomatique. *\*retain*, *\*refrain*, (contresens) ou encore *\*hold oneself* (non-sens) étaient irrecevables.

### ***elle se colla contre son mari qui trouva sa tendresse déplacée.***

Il s'agissait ici de bien faire attention au *comma splice*. En effet, en anglais, deux propositions indépendantes ne peuvent pas être séparées par une virgule. Il fallait ainsi ajouter la conjonction de coordination (,) *and* ou opérer le choix d'un changement de ponctuation et privilégier le point-virgule. Le choix du tiret est une légère maladresse dans la mesure où ce dernier implique l'idée d'un commentaire.

Pour « se colla contre », le jury a été étonné de trouver des propositions amenant au non-sens : *\*she glued herself to*, « *she stuck* (voire *\*sticked*, ce qui entraîne une double pénalité lourde).

La traduction de « sa tendresse déplacée » a donné du fil à retordre aux candidats. On ne pouvait avoir recours à *her tenderness* ici, puisqu'il ne s'agit pas d'un trait de caractère intrinsèque au personnage de Mathilde mais bien d'une démonstration à un moment précis ; il fallait étoffer et expliciter pour faire sens : *her show / token / display of tenderness* ont été considérés recevables.

Proposition(s) recevable(s) :

*Mathilde felt (her) tears well(ing) up behind her eyelids. She tried to hold them back / in and pressed herself against her husband who found her show / token / display of tenderness uncalled for / inappropriate / misplaced.*

### **SEGMENT 5 : « Qu'est-ce que tu as ? demanda Amine.**

**- Dis-lui d'arrêter de frapper cette pauvre mule. »**

Le jury regrette qu'une partie non négligeable des candidats ait perdu de précieux points sur ce segment en raison du non-respect de la ponctuation en langue-cible. Une lecture minutieuse du rapport du jury de la session 2022 aurait permis aux candidats de ne pas commettre d'impair : il convenait ici de respecter les normes anglophones de ponctuation dans du discours direct. Les guillemets en chevrons à la française à la place de guillemets simples (traditionnellement britanniques) ou doubles (traditionnellement nord-américains) n'étaient donc pas acceptés. Le maintien du tiret était pénalisé.

**Qu'est-ce que tu as ? demanda Amine.**

*What's wrong with you? / What is the matter with you?* étaient des structures idiomatiques simples que l'on pouvait légitimement attendre des candidats. *Amine asked* ou *asked Amine* était la solution recevable. En revanche, *said* était une sous-traduction, et *inquired* peu adapté.

**Dis-lui d'arrêter de frapper cette pauvre mule.**

Ce segment a été bien réussi par l'immense majorité des candidats. Nous rappellerons que *stop to + V* (s'arrêter pour) et *stop V-ing* n'ont pas le même sens. C'est cette dernière structure qui était évidemment attendue. *Hitting / thrashing / flogging / whipping* ont été jugés acceptables.

La question de la détermination pouvait poser problème : cependant, *this* et *that* étaient tous les deux valables dans la mesure où *this* traduit une proximité affective entre la mule et Mathilde qui s'inquiète de son sort.

Proposition(s) recevable(s) :

'*What's (is) wrong with you ? / What's (is) the matter with you ?' / 'What's (is) going on with you?' Amine asked / asked Amine.*

'*Tell him to stop flogging / thrashing / whipping / hitting / beating this / that poor mule.*'

**SEGMENT 6 : Mathilde posa sa main sur l'épaule du Gitan et**

La traduction du verbe a révélé une confusion entre les formes prétérit des verbes *lie* et *lay*. La forme \**lay* employée dans cette proposition a conduit à un contre-sens, puisqu'il s'agit là du prétérit du verbe *lie* qui ne renvoie pas à un verbe de mouvement. Les traductions recevables pour le verbe conjugué au prétérit étaient donc *laid* et *put*.

Nombre de candidats ont omis la majuscule dans leur traduction du nom « Gitan », ce qui a soulevé un problème de compréhension du texte. Cette majuscule, qui souligne potentiellement l'appartenance à une communauté, indique que ce terme correspond au surnom donné au cocher, ce qui justifie de la conserver en anglais.

Enfin, il est bon de rappeler qu'étant donné que la construction du groupe nominal complexe « l'épaule du Gitan » s'appuie sur un lien évident entre une partie du corps et son possesseur, l'emploi d'un génitif N'S + N est la seule solution acceptable pour ce segment.

Proposition(s) recevable(s) :

*Mathilde put / laid her hand on the Gipsy's / Gypsy's shoulder and*

**SEGMENT 7 : elle le regarda, comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux.**

[Segment traité par la commission ECT, voir partie du rapport consacrée à l'Explication de Choix de Traduction ]

**SEGMENT 8 : Mais le cocher redoubla de violence. Il cracha par terre, leva le bras et dit : « Tu veux tâter du fouet toi aussi ? »**

**Mais le cocher redoubla de violence.**

Si le jury n'a pas sanctionné à nouveau la traduction erronée de « cocher », terme déjà employé dans le segment 3, il a noté des réagencements syntaxiques peu utiles dans nombre de copies. Ainsi, traduire ce segment par *\*the cart driver's violence redoubled* conduit à une rethématisation, donc à une réécriture inacceptable du texte-source.

De même, le verbe « edoubler » suggère que le cocher agit avec une violence accrue. Il ne met pas en avant une dimension numérique : la traduction par *\*twice as violent* souligne ainsi une compréhension erronée du terme.

### **Il cracha par terre, leva le bras et dit :**

Le verbe *spit* est un verbe irrégulier dont la forme prétérit est *spat* ou *spit* (en anglais américain). *Spitted* existe mais signifie « embrocher », « empaler », ce qui conduit à un non-sens dans ce contexte.

D'un point de vue lexical, la traduction du terme « terre » a posé quelques difficultés. Le terme *\*soil*, qui renvoie à la terre ferme, au sol cultivable, a relevé du faux-sens, tandis que les noms *\*floor*, *\*earth* et *\*dirt* n'entraient pas dans le champ sémantique attendu pour ce segment.

Pour ce qui est de l'expression « leva le bras », une traduction par *\*waved* suggérerait qu'il fait un geste de la main pour la saluer alors même que ce mouvement traduit plutôt une menace, ce qui est confirmé par les paroles qu'il lui adresse. Les expressions *\*put his arm up*, *\*rose his arm* et *\*lifted his arm* relèvent, quant à elles, du contre-sens. Rappelons à ce propos que l'emploi de l'adjectif possessif est nécessaire avec une partie du corps. L'utilisation de l'article défini *\*the* constitue ainsi une erreur majeure de détermination, qui conduit à dissocier le bras du reste du corps du personnage.

#### Proposition(s) recevable(s) :

*But the cart driver grew / became even more violent. He spat / spit on the ground, raised his arm and said / asked: "Do you want a feel of the whip too?" / "Fancy some of this whip too / as well?" / "You want a good whipping too / as well?"*

### **SEGMENT 9 : L'humeur changea et aussi le paysage. Ils arrivèrent au sommet d'une colline aux flancs râpés.**

Ce segment présentait deux difficultés principales, l'une d'ordre syntaxique (« et aussi le paysage ») et l'autre d'ordre lexical (« aux flancs râpés ») qui ont souvent donné lieu, pour la première, à divers réagencements syntaxiques, et, pour la seconde, à des faux-sens fréquents.

#### **L'humeur changea**

Si *mood* était nettement préférable à *atmosphere*, le terme *humour*, en revanche, trop fréquemment trouvé, était à proscrire. Issu de la théorie des humeurs, une des bases de la médecine antique européenne, il relevait ici du non-sens et a été pénalisé en conséquence. En revanche, les correcteurs ont bonifié l'ajout de *overall/general* à *mood*: en effet, l'article *the* précédant *mood* exprime un fléchage, mais le contexte gauche est trop peu explicite pour permettre d'identifier précisément l'humeur en question qui doit être précisée par l'ajout d'un adjectif qualificatif antéposé à valeur d'épithète. En revanche, certains candidats ont choisi d'utiliser l'adjectif possessif *their* en position de déterminant de *mood* : il s'agissait en fait d'une erreur de détermination qui correspond à une interprétation réductrice du passage : l'article défini crée une ambiguïté qui doit être conservée, le texte source ne permettant pas de déterminer à quel (s) personnage(s) ce terme fait référence.

Un certain nombre de réagencements syntaxiques ont été constatés par le jury, qu'il s'agisse d'une rethématisation avec prédication d'existence *\*there was a shift* ou d'une réécriture qui modifie le thème de l'énoncé *\*the mood and the scenery changed*.

### **Et aussi le paysage**

Les termes *landscape* et *scenery* correspondaient le mieux au texte source. \**Countryside* ne pouvait convenir et le choix \**surroundings* révèle de la part des candidats une analyse trop rapide des phénomènes de voix. \**Surrounding* sous-entend un regard circulaire qui ne peut être, dans le contexte, que celui de Mathilde, le personnage qui découvre pour la première fois ce lieu où elle va vivre. Or ce segment se caractérise par une reprise du discours par le narrateur et donc propose une description non focalisée du paysage dont Mathilde ne peut pas être à l'origine. Le jury a également constaté un certain nombre d'occurrences de ruptures syntaxiques qui furent lourdement sanctionnées \**as well as the landscape* ou \**so did the landscape* non précédé d'une virgule.

### **Ils arrivèrent au sommet**

Les candidats n'ont pas rencontré de difficulté pour la traduction du passé simple que le prétérit rend parfaitement dans ce cas puisqu'il s'agit d'un constat. En revanche, un certain nombre de candidats ont choisi d'utiliser \**arrived at* ou \**came to* qui sont des faux-sens dans ce contexte et l'utilisation de \**got to* traduisait une analyse insuffisante du registre de langue dans le passage qui n'est pas dialogué et donc écrit dans un registre assez soutenu. Le verbe *reach* exprimait bien l'idée de voyage ou de périple que le texte source décrit, voire d'effort explicite.

La traduction de sommet donna lieu à une certaine variété de propositions. Si \**summit* et \**peak* se trouvent hors du champ sémantique dans la mesure où l'équipage gravit une colline et non une montagne, le terme \**climax* ne pouvait être accepté dans le contexte. Les personnages atteignent le point le plus haut de leur ascension et la surface plane qui se trouve à cet endroit, ce que traduit parfaitement le terme *top*.

### **D'une colline aux flancs râpés**

Ce segment a été source de nombreuses erreurs chez les candidats. Un nombre non négligeable de candidats a omis de traduire le terme « flanc » utilisant peut-être une stratégie d'évitement car ils ne connaissaient pas les termes *sides*, *flanks* ou encore *hillside*, tous trois acceptables.

L'adjectif « râpés » a généré beaucoup d'erreurs dont certaines ont été lourdement pénalisées. Si le terme \**eroded* est trop précis et surtout trop scientifique pour l'extrait, \**rough* est lié au toucher et qualifie des surfaces abrasives, ce qui ne pouvait convenir ici et constitue un faux-sens, de même que \**worn-out* qui est associé aux vêtements, chaussures, livres, meubles et autres objets ou lieux (maison...). En revanche, \**unkempt*, synonyme de *neglected* ou *uncared for*, sous-entend l'existence d'un agent responsable de cet état et s'utilise pour décrire une apparence (vêtements, cheveux...) et relève du contresens comme \**tatty*, proche de \**worn-out*, qui ne peut convenir au registre de langue du passage. Enfin, \**grated* constituait un non-sens. L'adjectif *worn-down* décrit parfaitement cette partie du paysage malmenée par le vent, la sécheresse et les conséquences de la rudesse du climat mentionnées dans l'extrait (« on n'était plus en Toscane, pensa Mathilde, mais au far west », « une impression de stérilité »).

#### Proposition(s) recevable(s) :

*The overall / general mood / changed / shifted and so did the landscape / scenery. They reached the top of a worn-down hillside / a hill with worn-down sides / flanks*

#### **SEGMENT 10 : Plus de fleurs, plus de cyprès, à peine quelques oliviers qui survivaient au milieu de la rocaïlle.**

***Plus de fleurs, plus de cyprès,***

Cette partie du segment est nominale et les candidats, afin de respecter le texte source, devaient éviter tout étoffement inutile. Ce passage fait suite à un segment qui décrit « les flancs râpés » de la colline ; par conséquent, comprendre plus de fleurs, plus de cyprès comme davantage de fleurs, davantage de cyprès constituait un contresens majeur et a été lourdement sanctionné. *\*No flowers anymore* est une réécriture légère du texte source car cette structure exprime une notion de parcours qui est nié. Or, dans ce passage, il s'agit d'un simple constat et d'un contraste entre une situation antérieure et la situation actuelle, qui est exprimé par *no more*. Si *\*no flower left* représente une surinterprétation du texte source que rien ne peut justifier dans le contexte, en revanche, *\*any longer* est un contresens dans la mesure où il y a ajout d'un élément temporel absent du texte source. Certains candidats ne connaissant pas la traduction du terme « cyprès », ont choisi d'utiliser l'hyperonyme *tree*, voire le terme *bush*, ce qui a été plus lourdement sanctionné que l'utilisation de noms spécifiques d'arbres autres que le cyprès (*\*fir trees*, *\*pine trees*), les candidats se situant alors à l'intérieur du même champ lexical et n'ayant pas recours à une stratégie d'évitement.

### **À peine quelques oliviers**

Il existe un lien étroit entre l'adjectif « quelques » et l'adverbe « à peine », le premier modifiant le second. *Barely/hardly* ont un sens négatif et ne peuvent donc être associés qu'à un adjectif ayant un sens neutre et qui ne présuppose une quantité. *A few* non seulement pose l'existence des oliviers, mais il exprime également une quantité, élément de sens incompatible avec *barely/hardly* en revanche, il est tout à fait possible de l'utiliser avec des adverbes qui n'ont pas un sens négatif comme *only* ou *merely*. *\*Nearly no* ou *\*almost no* ne sont pas acceptables : *NO* ayant un sens de négation totale, il est de fait non mitigeable.

### **qui survivaient au milieu de la rocaille.**

Il s'agissait à nouveau dans ce segment d'une relative déterminative, d'où le choix de *that* et l'absence de virgule avant le pronom relatif, virgule impossible dans le cas d'une déterminative et seulement possible dans le cas d'une descriptive. Ce segment se situe dans une partie diégétique du texte source, prise en charge par le narrateur hétérodiégétique et il s'agit d'une description pure basée sur des constats. L'utilisation du prétérit simple était donc indispensable même si une participiale (*surviving*) était possible. La traduction du groupe nominal « la rocaille » a été source de difficulté pour les candidats. Le terme « rocaille » a généré une variété de traductions dont un certain nombre a été très lourdement sanctionné : si certaines ont été des plus farfelues (*\*Stonehedge*, *\*The Rockies*), d'autres ont témoigné d'une prise en compte insuffisante du contexte. Ainsi *\*gravel* est-il impossible puisqu'il ne peut décrire qu'un élément minéral dans un jardin créé par l'homme, tout comme *\*rockery*, la rocaille-décor qui vise à imiter/récréer la nature, mais qui est de nature artificielle et a sa place dans un jardin paysager. *\*Pebbles* ne convenait pas plus car aucune rivière ou étendue d'eau n'est présente dans ce lieu présenté comme désertique. Le terme *stone* employé seul correspond ici à un faux-sens car le narrateur parle de la matière brute, à l'état naturel, mais de même le terme *rocks* seul ne parvenait pas à traduire cet enchevêtrement de pierres de toutes sortes et de toutes tailles façonnées par l'érosion et l'action du climat. *The rocks and stones/the rocky ground/the stony ground* ont été acceptés pour exprimer cette idée. L'article défini *THE* était indispensable ici car nous sommes en présence d'un fléchage, cette rocaille constituant les « flancs râpés » de la colline où ne restaient que les pierres.

#### Proposition(s) recevable(s) :

*No more flowers, no more cypresses/cypress trees, barely any/hardly any/only a few/merely a few olive trees that survived/surviving among/amid the rocks and stones/the rocky ground/the stony ground.*

**SEGMENT 11 :** Une impression de stérilité se dégageait de cette colline. On n'était plus en Toscane, pensa Mathilde, mais au far west.

Dans la continuité des précédents segments, le segment en question, qui était d'une difficulté moyenne, permettait à nouveau au lecteur d'accéder aux pensées de Mathilde, en lien avec le paysage qu'elle observait autour d'elle. Les difficultés étaient majoritairement lexicales (traduction d' « impression », de « stérilité », de « se dégager de », par exemple), et, à la marge, syntaxiques (placement de « pensa Mathilde ») et grammaticales (quel pronom pour traduire le « on » français; aspect zéro ou V-ING dans la première phrase ?). À nouveau, un strict respect du texte source s'imposait, mais ce n'est pas le choix qui a été fait par certains candidats, notamment pour la traduction de la première phrase.

***Une impression de stérilité se dégageait de cette colline.***

Si plusieurs possibilités largement accessibles s'offraient aux candidats pour traduire le nom « impression » (*sense; feeling; impression*), la traduction de « stérilité » nécessitait une réflexion précise sur les différents sens du mot afin de faire le choix le plus judicieux dans la langue cible pour le contexte donné. Ainsi, *barrenness* était le seul qui permettait d'associer l'aridité du paysage à l'absence de vie. *Sterility* et encore plus *infertility* sont des termes médicaux ou sanitaires qui ne pouvaient faire référence à la terre découverte par Mathilde.

La traduction du verbe pronominal « se dégager » demandait une compréhension et une analyse fines du contexte. En effet, s'agissant d'une impression, un verbe tel que *come out* (choisi par de nombreux candidats) donnait une agentivité à l'impression en question qui n'était pas appropriée. Le verbe *emerge* était celui qui permettait de rappeler qu'il s'agissait de la perception de Mathilde tout en gardant une certaine ambiguïté. *Emanate*, qui a été choisi par une part importante des candidats, n'en était pas très éloigné, mais relève d'une odeur ou, pour son emploi figuré, fait plus souvent référence à une personne qu'à un paysage. Il fallait ensuite, bien entendu, faire suivre le verbe de la préposition *from* et pas de la locution prépositive *out of* car l'impression ne sortait pas de l'intérieur de la colline.

En ce qui concerne le choix du temps pour traduire l'imparfait dans le texte-source, il valait mieux opter pour l'aspect « zéro » que l'aspect BE + V-ING non borné, car Mathilde venait tout juste de découvrir la colline.

Les candidats ont aussi eu à faire le choix le plus pertinent pour traduire l'adjectif démonstratif « cette ». *This* opérait un rapprochement spatial qui pouvait sembler en adéquation avec le contexte, mais les meilleurs choix dans une narration au passé étaient *that* ou encore *the*. *That* reflétait un décrochage à plusieurs niveaux (sur un plan temporel, mais aussi affectif ; ce que ne permettait pas *this*) et *the* indiquait un fléchage tout en restant neutre.

La traduction de « colline » devait être la même que dans le segment précédent dans lequel le terme apparaissait.

Le seul réagencement recevable (cité ci-dessous), car authentique dans la langue cible, était celui qui avait recours à la locution verbale *there was* utilisée avec la préposition *about*.

***On n'était plus en Toscane, pensa Mathilde, mais au far west.***

Ici, la première difficulté résidait en la traduction du pronom « on ». Il fallait bien comprendre que Mathilde faisait référence à son mari et elle, et que le lecteur avait accès à ses pensées. Par conséquent, le choix de *they*, bien qu'acceptable dans d'autres situations, était à rejeter dans le cas présent. Par conséquent, *we* était le pronom adéquat.

Une stratégie possible et astucieuse, pour éviter le dilemme entre *they* et *we*, était le recours au pronom démonstratif *this* suivi de *be* au prétérit associé à la locution adverbiale *not anymore*, que nous avons retenu.

Même si la présence du verbe « être » à l'imparfait dans le texte source a pu désarçonner certains candidats (qui pouvaient s'attendre au présent simple au discours direct), il fallait bien respecter le choix de l'auteure et utiliser le prétérit.

La traduction du nom propre « Toscane » a posé problème à de nombreux candidats. Si l'on peut comprendre qu'il ne s'agisse pas d'un nom rencontré fréquemment par des anglicistes, on peut néanmoins rappeler l'importance culturelle et historique de cette région et son impact au-delà des frontières italiennes (à travers le phénomène du *Grand Tour* aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par exemple; ou encore dans des œuvres littéraires telles que *A Room With A View* d'E.M. Forster ou dans son adaptation filmique réalisée par James Ivory) qui ne rendaient pas impossible la connaissance de sa version anglaise.

La traduction de l'autre espace cité (le « far west ») a également posé problème à de nombreux candidats. Tout d'abord, même si Leïla Slimani a fait le choix de ne mettre de majuscules ni sur "far" ni sur "west", dans la langue cible, il fallait respecter la règle qui s'applique aux noms propres et donc mettre une majuscule aux deux termes composant le groupe nominal. De plus, il fallait bien avoir conscience de ce que recouvraient les trois appellations possibles. Si *The Far West* existe bien en anglais, il désigne surtout un groupe d'états (les plus occidentaux, sur la côte pacifique, c'est à dire la Californie, l'Oregon et l'état de Washington; ou, plus largement, ceux situés à l'ouest des Montagnes Rocheuses). Ici, Mathilde faisait surtout référence au type de paysage et de végétation. Ainsi, *The Wild West* était la désignation la plus appropriée. *The Old West* était presque recevable, mais le terme recouvre plus une dimension culturelle et historique que géographique ou géologique.

Enfin, de façon surprenante, certains candidats ont déplacé « Mathilde » (avec inversion ou pas du sujet et du verbe ; les deux possibilités étant acceptables ici) à la fin de la phrase, ce qui trahit le choix de l'auteure, alors qu'ils n'y étaient pas contraints.

Proposition(s) recevable(s) :

*A sense / A feeling / An impression of barrenness emerged from that / the hill / There was a sense / a feeling / an impression of barrenness about that / the hill. We were not / weren't in Tuscany anymore / We were no longer in Tuscany, Mathilde thought / thought Mathilde, but in the Wild West. / This was not / wasn't Tuscany anymore, Mathilde thought / thought Mathilde, but the Wild West.*

**SEGMENT 12 : Ils descendirent de la carriole et ils marchèrent jusqu'à une petite bâtisse blanche et sans charme, dont le toit consistait en un vulgaire morceau de tôle.**

Dans ce segment, si quelques relatives difficultés lexicales (« descendre de », « jusqu'à », « bâtisse », « sans charme », « vulgaire », « tôle ») ont pu gêner ou faire hésiter certains candidats, c'est surtout la syntaxe qui a généré les plus grosses erreurs. L'ordre logique des adjectifs non respecté, l'utilisation ou non des virgules et des réagencements inopportuns sont à regretter.

***Ils descendirent de la carriole***

Pour bien traduire le verbe « descendre », il fallait bien savoir ce qu'est une carriole. Contrairement à un chariot (*wagon / waggon*) ou une diligence (*stagecoach*), on ne sort pas d'une carriole qui n'a pas d'intérieur couvert ou fermé. Ainsi, un verbe suivi de la locution prépositive *out of* était à exclure. Le choix le plus pertinent était donc le verbe *get* au prétérit associé à *off* ou *down from* (et pas *\*down off* comme proposé par certains candidats).

Il fallait éviter le recours à *step down* qui était un contresens dans la mesure où l'expression signifie démissionner. A l'image de *climb down* qui exprime l'idée d'un changement d'opinion ou d'admettre ses torts.

***et ils marchèrent jusqu'à***

Nous nous devons de rappeler aux candidats et futurs candidats que la préposition *until* suivi d'un lieu n'était absolument pas envisageable. Le seul choix acceptable était *to*. Des candidats ont fait le choix

d'un ajout qui s'apparentait à de la réécriture afin de pouvoir utiliser *until* (*until they reached...*). Certes, cela était recevable grammaticalement et sémantiquement, mais, encore une fois, on s'éloignait du texte source.

On pouvait, par contre, éventuellement se passer de la répétition du pronom *they*, car il apparaissait déjà en début de phrase.

### **une petite bâtisse blanche et sans charme**

La majorité des candidats a fait le bon choix pour traduire le nom « bâtisse » (*building* ou *construction* ; *hut*; *shack*; *cabin*; *shed* étant inappropriés) mais il n'en a pas été de même pour la place et l'ordre des adjectifs, ainsi que pour la traduction de « sans charme ». Nous rappelons que si des virgules étaient insérées entre les adjectifs, les candidats étaient libres de choisir l'ordre de ces derniers (même si *small*, *white*, *charmless* était plus proche du choix de l'auteure); mais s'ils choisissaient de ne pas utiliser de virgules, l'usage devait les mener à faire le choix suivant : *charmless small white* (du plus subjectif au plus objectif concernant les caractéristiques de la bâtisse). Alors que le choix évident de l'adjectif *charmless* s'offrait aux candidats, un nombre non négligeable d'entre eux a fait des choix assez ou très hasardeux : soit en apposant « sans charme » (traduit par *without any charm*, *with no charm* ou *\*without charm*) après *building* ou *construction*, soit en optant pour des adjectifs plus ou moins éloignés (tels que *ugly*, *dull* ou *tasteless*).

### **dont le toit consistait en un vulgaire morceau de tôle.**

La fin du segment a révélé pour un nombre assez important de candidats une lacune extrêmement regrettable : un professeur d'anglais doit savoir traduire le pronom « dont » en anglais. Si le choix de *whose* (*roof*) était attendu dans la mesure où il peut reprendre un antécédent non-humain, le jury a également accepté des périphrases telles que *the roof of which* ou *with a roof that*, à condition bien entendu d'agencer correctement le reste de la proposition subordonnée et d'utiliser une virgule si *the roof of which* était choisi.

La traduction de « consister » n'a pas posé de problèmes particuliers à la plupart des candidats. En effet, s'offraient à eux plusieurs possibilités : soit ils ont utilisé, en majorité, le verbe *consist*, soit ils ont eu recours à une périphrase telle que celle proposée ci-dessous. Par contre, pour ceux ayant opté pour la première solution, il fallait faire suivre le verbe de la préposition *in* et pas de la préposition *of*, car avec *of* il informerait simplement sur la composition matérielle du toit (avec plusieurs composants dans ce cas-là) et le sens ne serait plus le même que dans le texte source, qui exprimait une restriction (la tôle était le *seul* matériau utilisé) auquel l'adjectif « vulgaire » faisait écho.

La traduction de cet adjectif a d'ailleurs donné lieu à un nombre important d'erreurs dues à une mauvaise compréhension du texte. Ici, il n'y avait aucune indication sur la qualité de la tôle. Le narrateur ne reflétait simplement que le jugement de Mathilde sur l'aspect rudimentaire de la toiture. Ainsi, les candidats qui ont choisi l'adjectif *mere* (ou *simple*, *plain* ou *ordinary*), ou une périphrase incluant un adverbe comme *only*, ont été les plus pertinents. A l'inverse, ceux qui ont proposé l'adjectif *vulgar*, ou encore *shabby* ou *filthy*, étaient très éloignés du sens originel.

La traduction du nom « morceau » n'a, dans l'ensemble, pas gêné la grande majorité des candidats qui l'ont logiquement traduit par *piece*. *Sheet* était également recevable.

Le segment se terminait par un nom (« tôle ») qui ne pouvait pas être traduit autrement que par la locution nominale *corrugated iron*. Certains candidats ont choisi la locution *metal sheet*, qui était moins précise et moins appropriée, car rarement utilisée pour un toit et pas ondulée. Malgré la précision du terme, de nombreux candidats ont malgré tout cherché à utiliser le bon matériau (*iron*), même s'il leur a été impossible de mobiliser l'adjectif *corrugated*.

Proposition(s) recevable(s) :

*They got off / got down from the cart / carriage (,) and (they) walked (up) to a small, white, charmless / charmless small white building / construction whose roof / , the roof of which consisted in a mere piece / sheet of corrugated iron / with a roof that was only a piece of corrugated iron.*

**SEGMENT 13 : Ce n'était pas une maison mais une sommaire enfilade de pièces de petite taille, sombres et humides.**

Les points de traduction que soulève cet avant-dernier segment étaient tout d'abord d'ordre lexical (« sommaire », « enfilade »). Ils étaient ensuite d'ordre syntaxique et reposaient sur l'ordre des adjectifs qualificatifs ainsi que sur leur agencement au sein de l'énoncé, compte tenu de leur portée, de leur morphologie (position des adjectifs composés du type ADJ+N+ED), ou de leur signification.

**Ce n'était pas une maison**

La première partie du segment ne présentait pas de difficulté de compréhension du texte source et se prêtait naturellement à une traduction littérale. Le jury a d'ailleurs pu constater que la très grande majorité des candidats avaient opté pour cette solution : *It was not a house*. Il était certainement possible de proposer des variations mais toutes les solutions envisagées n'étaient pas recevables :

Ainsi, dans la mesure où la maison venait juste d'être mentionnée et décrite dans le segment précédent, il était tout à fait légitime et recevable de souhaiter faire référence à la situation d'énonciation en utilisant les déictiques *THIS* ou *THAT* : *This/that was not a house*.

Par la suite, les copies ont hésité entre deux options : conserver la forme pleine de la négation ou opter pour sa forme contractée. Il était légitime de s'interroger sur l'origine du commentaire : S'agissait-il de Mathilde ou du narrateur omniscient ? Le jury a tranché en faveur de la seconde solution en estimant préférable de ne pas recourir à la forme contractée : *\*It wasn't a house*.

Le jury a également pu constater diverses manières de faire référence à ce bâtiment qui ne possède aucune des propriétés que l'on attend habituellement d'une maison. Deux solutions semblent s'être imposées aux candidats. Alors que certains ont choisi d'extraire la bâtisse de la classe des maisons (*It was not A house*) d'autres ont préféré mettre l'accent sur la notion de maison en utilisant la valeur qualitative du marqueur *NO* suivi d'un nom singulier : *This was NO house*. Ces deux solutions ont paru tout aussi recevables l'une que l'autre. En revanche, comme il l'a été signalé plus haut, toutes les recatégorisations de *house* en *\*home*, *\*accommodation*, *\*shelter* étaient inappropriées et n'avaient pas lieu d'être (cf. segment 12).

**mais une sommaire enfilade de pièces**

Le terme « sommaire » en français bénéficie d'un double statut syntaxique. Lorsqu'il s'agit d'un nom commun le terme désigne : « une liste placée en tête ou fin de livre ». Lorsqu'il est adjectif « sommaire » a pour synonyme : « rapide, superficiel, expéditif, simple ». C'était le cas ici. La plupart des candidats ne s'y sont pas trompés en proposant des solutions avec des adjectifs tels que *simple*, *basic* ou *mere*. Précisons, à cet endroit, qu'à moins de répétitions significatives relevant d'une spécificité stylistique ou d'une volonté particulière de l'auteur, les candidats au concours devraient, aussi souvent que possible, varier le lexique. C'est pourquoi, la répétition d'un adjectif tel que *mere*, déjà utilisé pour la traduction du segment précédent a été légèrement sanctionnée. Le terme *summary* en anglais bénéficie également de ce double statut nominal et adjectival. Ainsi, lorsqu'il ne s'agit pas d'un faux-ami désignant un « résumé », *summary* peut signifier *comprehensive* ou *global* tandis qu'une entrée très secondaire précise « *quickly done, without delay or formality* ». Ainsi peut-on trouver des expressions telles que : « *a summary dismissal* » ou « *a summary report* ». Quoi qu'il en soit, cette valeur adjectivale ne semble pas bénéficier d'une fréquence identique à celle de l'adjectif français *sommaire*, ni même appartenir au

même registre de langue. C'est pourquoi le jury n'a pas estimé *\*a summary lining-up of rooms'* comme une solution recevable.

Lorsqu'il n'est pas utilisé dans le domaine militaire pour décrire les tirs dirigés contre une position ennemie, le terme *enfilade* en anglais est également un terme d'architecture défini comme : « *an interconnected group of rooms arranged usually in a row and opening into the next* » (Merriam Webster). Cette connaissance spécifique n'était évidemment pas attendu des candidats. En revanche, c'était bien cette idée de succession horizontale dont il fallait rendre compte dans la traduction. C'est pourquoi les solutions suivantes : *\*a combination of rooms* ; *\*an arrangement of rooms*, ou encore *\*clusters of rooms* qui aurait impliqué l'existence d'une pièce centrale autour de laquelle sont organisées d'autres pièces n'ont pas été jugées comme recevables. Le terme *array*, trouvé dans un nombre assez significatif de copies, n'était pas une solution viable non plus. Le terme renvoie à l'idée d'étalage, de déploiement et connote la variété ou la diversité. Quant à l'expression *\*piles of rooms*, également trouvée plusieurs fois, elle relevait d'une mauvaise compréhension du texte source, confirmée à l'occasion par la traduction (très) inattendue de *rooms* par *\*pieces*.

### **de petites tailles, sombres et humides**

Les conventions qui régissent l'agencement syntaxique des adjectifs épithètes ont déjà souvent été mentionnées au long de ce rapport. Il y a d'une part les impératifs de longueur liés à la morphologie même des adjectifs. Ainsi, on constatera que les adjectifs longs ou composés sont généralement placés près du nom tandis que les adjectifs courts en sont plus éloignés : *The seventies were cold, grey and highly combustible years*. Puis, on se rappellera d'autre part des conventions liées à la signification des adjectifs et qui ont été mentionnées plus haut (cf. L'ordre JuTAFCOMU mentionné Segment 2). C'est sans doute pour toutes ces raisons que cette fin de segment a souvent été réagencée, réécrite ou totalement bouleversée dans un très grand nombre de copies.

Ainsi le choix d'adjectifs composés tels que *small-sized* ou *small-size rooms* pour traduire *des pièces de petite taille* a systématiquement conduit les candidats à renverser l'ordre des adjectifs pour rapprocher l'adjectif composé du nom qu'il qualifiait : *\*dark and damp, small-sized rooms*. Réticents à l'emploi de l'adjectif composé en première position, nombreux ont été ceux qui ont eu recours à des propositions relatives en WHICH ou THAT : *\*dark and damp rooms WHICH/ WERE small-sized*. Toutes ces solutions ont été jugées comme des réécritures non contraintes du texte source et sanctionnées comme telles.

Le jury a également constaté que de nombreux candidats ont postposé les deux adjectifs coordonnés. Cette solution n'a pas été jugée recevable pour deux raisons. La première est liée à la portée des deux adjectifs qualificatifs car, ainsi positionnés dans la phrase, ils ne semblent plus caractériser les pièces mais l'enfilade de pièces : *\*It was no house but a mere succession of small-sized rooms, dark and damp*. La seconde raison est que cette post-position des adjectifs semble difficilement compatible avec des propriétés définitives et permanentes de l'objet ainsi qualifié. A titre de comparaison, pour plus de clarté, donnons ici deux exemples fournis par Jean-Claude Souesme dans *Pratique raisonnée en linguistique anglaise*. Ex : I climbed the worn and aged stone stairs H.P. Lovecraft, *The Outsider*) / Ex : They can see outside the circle all the men, ironical or bored-looking. (M.Gordon, *The Dancing Party*)

Sur un plan lexical, les deux adjectifs coordonnés, « sombres et humides », ont été traités de manière inégale. Si *dark* a semblé s'imposer naturellement aux candidats pour traduire le qualificatif *sombres* le jury a noté beaucoup de propositions diverses pour restituer *humides* : *wet, damp, moist* et bien sûr *humid* ont été proposés. Or, tous ces adjectifs ne sont pas équivalents et ne recouvrent pas les mêmes réalités. *Humid, wet* et *moist* implique une humidité assez perceptible, identifiable par des éléments concrets tels que des flaques ou des gouttelettes d'eau, ce qui n'est pas le cas de *damp*. De la même manière, *humid* et *wet* sont utilisés pour désigner un climat, une atmosphère ou le fond de l'air tandis que *damp* et *moist* peuvent s'appliquer d'une manière égale à de la nourriture ou aux pièces d'une maison. La seule différence étant que *moist* est susceptible d'associations positives alors que *damp*

sera généralement perçu comme ayant une connotation péjorative ; à tel point que seul *damp rooms* a été retenu par le jury.

Même si *dark*, *damp rooms* a été reconnu comme une solution recevable, il semblait peut-être préférable de ne pas supprimer la coordination AND entre les deux adjectifs car ils étaient ici mis sur un plan identique et formaient un tout quasiment insécable. Cette composition, très proche des composés coordinatifs assonancés lexicalisés tels que *safe and sound* ou *born and bred* permettait d'ailleurs de respecter l'ordre des adjectifs du texte source et d'obéir à l'ordre JuTAFCOMU en plaçant un adjectif court comme *small* en tête de liste : *small, dark and damp rooms*.

Proposition(s) recevable(s):

*It was /This was/That was/no house /not a house but /just a/a mere/basic/a simple succession /line/series/enfilade/of small, dark (and) damp rooms.*

**SEGMENT 14 : L'unique fenêtre, placée très haut pour se protéger des invasions de nuisibles, laissait pénétrer une faible lumière.**

Ce dernier segment, qui associe l'inanimé « fenêtre » à l'expression « laissait pénétrer » et où une longue incise vient s'immiscer dans l'ordre canonique (sujet + verbe + complément) a semblé gêner beaucoup de candidats. Aussi le jury a-t-il pu, une fois de plus, constater la propension des candidats à réécrire le texte ou à en changer le point de vue. Les solutions proposées ont souvent été assez proches d'un schéma : *\*From the only widow came a .....* ou ayant recours à une prédication d'existence : *\*There was only one window and...* Cependant, bien que grammaticalement corrects, ces multiples réagencements syntaxiques n'étaient pas forcément nécessaires.

### **L'unique fenêtre**

La liste des solutions proposées par les candidats pour cette première partie de segment est assez longue. Elle mérite néanmoins qu'on s'y attarde un instant. *The only window, the one window, the one and only window, the unique window, the single window, the sole window* et enfin, plus inattendu, *the lone window*. Sur un plan lexicographique, tous ces adjectifs ont effectivement une signification très proche. Néanmoins, tous n'ont pas la même utilisation et ne véhiculent pas les mêmes nuances. Ainsi, il convenait de ne pas sur-interpréter le texte source. Toutes les solutions en *one*, *one and only* ou même *single* faisaient apparaître une nuance d'emphase ou d'insistance qui n'était pas présente dans le texte source. De même, le terme *unique* ne semble pas plus approprié ici car ce dernier renvoie plutôt à certaine forme originalité. Disons, pour simplifier, qu'avec *unique*, nous sommes plus proches de l'expression française « unique en son genre ». Ce n'est manifestement pas le cas de la fenêtre dont il est question. L'adjectif *sole*, utilisé dans des expressions figées telles que *the sole survivor* ou *for the sole purpose*, a souvent été retenu par les candidats pour ses usages plus littéraires. Néanmoins cet adjectif appartient à un registre de langue beaucoup trop soutenu ou officiel, pour être retenu ici. Cette erreur de registre n'a pas été lourdement sanctionnée. Assez proche de *sole* mais moins fréquent, *lone* s'applique plutôt à une personne : *a lone wolf, a lone gunman*. Lorsqu'il est appliqué à un objet : « *Her voice was backed by a lone piano* », l'idée véhiculée semble plutôt être « qui se trouve à l'écart » ou « qui ne fait pas partie du groupe ». En dernière analyse, c'est bien *The only window* qui constituait, pour ainsi dire, la seule et unique proposition vraiment recevable par le jury.

### **placée très haut**

Les diverses réécritures proposées, passant généralement par des relatives en WHICH ou THAT n'étaient pas nécessaires et se sont imposées comme des éloignements non contraints du texte source. L'expression *Highly placed*, proposée dans plusieurs copies n'aurait été possible qu'en position d'épithète a *highly placed window* ou, seule, à condition de spécifier à quel endroit : *highly placed in the wall*.

## **pour se protéger des invasions de nuisibles**

La tournure impersonnelle *se protéger de* a été diversement rendue par les candidats. Même si beaucoup ont bien compris que le verbe *to protect* pouvait difficilement se passer d'un complément : *\*to protect (?) from insects*, aucune des solutions proposées avec le verbe *to protect* n'a semblé satisfaisante : *\*to protect itself from*, *\*to protect people/the inhabitants from*. La solution *to protect the house from* était un moindre mal mais constituait une légère réécriture du texte d'origine. Les deux verbes majoritairement choisis, *to avoid* et *to prevent*, sont lexicalement très proches. Le verbe *to prevent* a semblé beaucoup plus compatible avec l'idée du texte source : « prendre toutes les mesures nécessaires pour empêcher quelque chose de se produire ». Cependant les expression PREVENT + V-ING comme *to prevent pest from invading* ont été jugées comme lourdes et conférant une trop grande agentivité à l'élément *pest*.

Toujours sur le plan lexical, on remarquera également que l'expression française *nuisibles* n'a pas toujours été bien comprise. *\*Unwanted visitors* permettait difficilement de juger s'il est question ici d'animaux, de simples fâcheux ou même de voisins mal intentionnés. Ailleurs, lorsque les candidats ont effectivement compris qu'il s'agissait d'animaux, les copies ont su offrir un inventaire assez inventif et détaillé de la faune locale agrémentés d'un adjectif comme *\*noxious* ou *\*obnoxious* : *\*rodents*, *\*snakes*, *\*rats*, *\*mice*, *\*bugs*, *\*lemmings*. Aux deux extrêmes de la liste, le terme *animal* restait trop général et le très enfantin *\*creepy-crawlies* sortait du registre lexical attendu. Aussi, les seules solutions réellement recevables, proches du texte, étaient le dénombrable *pest* ou l'indénombrable *vermin*. Il n'était, malgré tout, pas nécessaire dans ce cas-là de préciser *noxious* ou *obnoxious* qui créaient des effets de redondance.

L'idée d'invasion était une idée importante qu'il convenait de conserver, ce qui explique que la traduction *\*to prevent pest FROM GETTING IN* n'a pas été jugée comme recevable. Deux solutions ont été retenues par le jury. La première sur le modèle de la composition N1+N2 : *pest invasions* et la seconde sur le modèle *N of N* : *invasion of pest*. N'a pas été jugée recevable la solution en N'S + N qui exprimerait une relation d'appartenance *\*pest's invasions*. Enfin rappelons, à toutes fins utiles, que dans les noms composés, seul le nom de droite peut prendre le pluriel. Cette dernière remarque n'étant pas valable si le terme se trouve déjà au pluriel comme dans *sports bags*. La composition *\*pests invasions* était donc à proscrire.

## **laissait pénétrer une faible lumière**

Les candidats ont généralement retenu les verbes *to let sth in* ou *let sth through*. C'était manifestement la meilleure solution. Trop éloignés de l'idée transmise par le texte d'origine, les verbes dont le sémantisme suggérait une trop forte agentivité de la lumière ou de la fenêtre comme *penetrate*, *allow*, *permit* ou *enable* n'ont pas été retenus. L'expression *filter through* n'a pas non plus été retenue par le jury car elle aurait supposé un obstacle.

Sur le plan lexical, il a également semblé préférable de décrire l'atmosphère générale de la pièce ainsi que la qualité diffuse de la lumière par un adjectif tel que *dim* ou *faint* et d'éviter les adjectifs susceptibles de s'appliquer plus précisément à un point lumineux de faible intensité : *\*weak/feeble/frail/soft/low*. L'épithète *fading*, quant à lui, décrivait un processus qui n'était pas dans le texte d'origine.

C'est également pour les mêmes raisons que n'ont pas été reconnus comme recevables les différentes recatégorisations de lumière en *\*rays of light /beams of light* ou même le quantitatif *SOME + indénombrable*.

### Proposition(s) recevable(s) :

*The only window/located/placed/positioned/high up/to prevent pest/vermin invasions ou the invasion of pest / pest infestations/let through a dim/faint/meagre light.*

## **Conclusion :**

Nous espérons que les candidats à l'agrégation interne d'anglais de cette session trouveront dans ce rapport des enseignements utiles.

Au risque d'énoncer des évidences, maîtriser une langue, c'est avant tout connaître et respecter ses règles de fonctionnement. Dans la pratique de la traduction, cette vérité prend tout son sens. Il nous paraît légitime dès lors d'ajouter une autre vérité tout aussi indéniable : aucun texte ne peut être traduit s'il n'est pas absolument compris, jusque dans ses subtilités les plus fines. Un bon traducteur s'avère être avant tout un lecteur attentif qui mobilise ses savoirs et ses savoir-faire au service du sens du message.

Cette année, encore, nous avons eu la très grande satisfaction de constater que l'épreuve de thème permet aux meilleurs candidats de tirer leur épingle du jeu et de faire la démonstration d'une maîtrise efficace des compétences de traduction universitaire, dans un temps extrêmement limité, ce que nous souhaitons saluer.

A l'heure des évolutions rapides de la traduction eu égard aux bouleversements apportés par l'avènement de l'intelligence artificielle – DeepL et ChatGPT pour n'en nommer que quelques-uns – et des questionnements légitimes qui en résultent, il convient de rappeler que les langues sont avant tout des inventions humaines, des outils de communication en constante évolution.

Ainsi, nous rappellerons que la traduction n'est pas une science exacte mais une rencontre entre deux langues, deux systèmes de communication. La rigueur et l'exigence du traducteur doivent lui permettre d'apprécier et de s'approprier ces systèmes afin de faire vivre la langue, ce que, pour le moment, l'intelligence artificielle n'est pas en mesure d'effectuer.

Enfin, le jury espère que ce rapport saura guider les futurs agrégatifs et répondra aux questionnements des candidats malheureux.

## **Bibliographie:**

Au-delà de cette liste non-exhaustive d'ouvrages recommandés, une lecture attentive et minutieuse ainsi qu'une mise en fiche des rapports des trois dernières sessions sont indispensables afin de se familiariser avec les exigences de la traduction universitaire d'agrégation.

Abrams M.H., *Glossary of Literary Terms*. Holt-Rinehart-Winston, 1988.

Bouscaren Christian, Josselin-Leray Amélie, Roberts Roda P. *Le mot & l'idée* 2. 5<sup>ème</sup> édition, 2021 (Chapitres sons, lumières, mouvements)

Chuquet H. & M. Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction, anglais/ français*, Ophrys, 1989

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

Larrea Paul & Rivière Claude, *Grammaire explicative de l'anglais*, 3<sup>ème</sup> édition, Pearson Longman, 2005

Quivy, M., *Glossaire bilingue des termes littéraires*, Ellipses, 2004

Quivy, M. Traduire, *Entraînement à la Traduction et à la Traductologie*. Ellipses, 2010

Riegel, Pellat & Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2009

Szlamowicz, J., *Outils pour le commentaire de traduction*, Ophrys, 2004.

Rapport présenté par Jérôme Turin avec l'aide de la Commission Thème (Thomas Gifford, Muriel Neveu, Sabine Requier, Laurent Saulnier) et la contribution du jury

### 3.2.2. Version

#### Texte à traduire :

Lanky yet brawny for fourteen, Kya stood on an afternoon beach, flinging crumbs to gulls. Still couldn't count them; still couldn't read. No longer did she daydream of winging with eagles; perhaps when you have to paw your supper from mud, imagination flattens to that of adulthood. Ma's sundress fit snugly across her breasts and fell just below her knees; she reckoned she had caught up, and then some. She walked back to the shack, got a pole and line, and went straight to fishing from a thicket on the far side of her lagoon.

Just as she cast, a stick snapped behind her. She jerked her head around, searching. A footfall in brush. Not a bear, whose large paws squished in debris, but a solid *clunk* in the brambles. Then the crows cawed. Crows can't keep secrets any better than mud; once they see something curious in the forest they have to tell everybody. Those who listen are rewarded: either warned of predators or alerted to food. Kya knew something was up.

She pulled in the line, wrapped it around the pole even as she pushed silently through the brush with her shoulders. Stopped again, listened. A dark clearing – one of her favorite places – spread cavernlike under five oaks so dense only hazy streams of sunlight filtered through the canopy, striking lush patches of trillium and white violets. Her eyes scanned the clearing but saw no one.

Then a shape slunk through a thicket beyond, and her eyes swung there.

Delia Owens, *Where the Crawdads Sing*, Corsair, 2019, p. 86-87

#### L'œuvre et l'autrice

*Where the Crawdads Sing*, roman à succès de la zoologue et écrivaine américaine Delia Owens, paru en 2018, raconte le passage à l'âge adulte de Kya, jeune fille abandonnée par sa famille, qui vit seule dans les marais de Barkley Cove, ville fictive de Caroline du Nord. Kya ne va pas à l'école, elle ne sait ni lire ni écrire. Elle vit en symbiose avec la nature : « *The marsh is all the family I got* » se dit-elle au chapitre 11. Elle se nourrit de poisson, de moules et de *grits* (gruau de maïs typique de Caroline). Kya collectionne les coquillages et les plumes, parle aux mouettes. Discrètement, elle observe, sans jamais oser les approcher ou leur parler, d'autres adolescents, dont Tate, un jeune homme un peu plus âgé qu'elle, qui l'avait un jour guidée à travers le marais, lorsqu'elle était petite.

#### L'extrait et l'analyse du passage

L'extrait proposé se situe quatre ans après le départ de son père, en 1960 ; Kya a alors quatorze ans, et ne peut compter que sur elle-même, à l'exception tout de même de Jumpin' et Mabel, couple de commerçants à qui elle revend les moules qu'elle pêche pour s'acheter de quoi manger, éclairer sa cabane et alimenter son bateau en essence. Kya a bien grandi et peut à présent porter les vêtements que sa mère a laissés, c'est ainsi que s'ouvre le chapitre 13 intitulé *Feathers*, chapitre crucial puisqu'il marquera le début d'une histoire d'amour entre Kya et Tate. C'est Tate, en effet, que notre jeune Kya surprend à la fin de l'extrait et qui déposera pour elle un présent sur une souche au milieu de la clairière : une belle plume noire de héron pour sa collection. Tate lui enseignera la lecture et l'écriture et c'est encore lui qui, des années plus tard, l'incitera à publier son travail et ses dessins.

L'extrait proposé présente une focalisation interne. Le narrateur décrit avec beaucoup de précision les pensées, les sensations, les mouvements de notre protagoniste, jusqu'à se fondre avec elle au deuxième paragraphe où l'on trouve du discours indirect libre, élément dont il fallait tenir compte dans la traduction. En effet, si le style est elliptique dans le premier paragraphe (*Still couldn't count them; still couldn't read.*), il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bien là d'un commentaire du narrateur qui présente à son lecteur une sorte de bilan (rappelons que quatre ans séparent ce chapitre du précédent) et non des pensées du personnage. En revanche, un peu plus loin, les deux phrases nominales « *A footfall in brush. Not a bear, whose large paws squished in debris, but a solid clunk in the brambles.* » expriment directement, sans biais narratif, les pensées de Kya, grâce au discours indirect libre.

D'un point de vue lexical, l'extrait est très représentatif de l'œuvre dans son ensemble, puisqu'il propose une immersion sensorielle dans l'environnement de Kya : le marais, le lagon, la forêt, la clairière. Kya vit à l'affût du moindre bruit car de l'observation et de l'analyse de son environnement dépend sa survie. Le texte regorge donc de noms renvoyant à la description de la nature, mais présente aussi de nombreux verbes ou noms évoquant des sons, des regards, des mouvements. Une analyse fine du texte aura permis aux candidats de traduire avec précision des termes tels que *squished* et *clunk* qui rendent concrets les infimes détails de la vie sauvage de notre personnage.

### Remarques générales

Le jury se félicite d'avoir à nouveau cette année pu lire des copies de bon voire de très bon niveau, certains candidats ayant proposé dans le temps imparti des traductions soignées et précises, dans un français de bonne facture. La majorité des candidats était de toute évidence bien préparée à cet exercice exigeant.

Quelques éléments ont cependant retenu l'attention du jury.

D'une part, le texte de version proposé cette année a posé bien des problèmes de compréhension à de nombreux candidats, au premier paragraphe en particulier. Dès le premier segment, en effet, le jury a constaté des erreurs sur l'identité du personnage principal, qu'ils ont confondu avec Ma, ou sur le nombre de personnages agissant dans l'extrait. L'expression idiomatique « *and then some* » a posé des problèmes de compréhension, mais aussi de traduction. Le paragraphe central a également présenté de nombreuses difficultés aux candidats n'ayant pas bien lu ou compris les termes « *footfall* », « *brush* » ou « *crows cawed* ». Le jury a donc pu lire qu'il y avait « un ballon de football dans les buissons », « un ballon de foot en forme de roseau », « de pinceau » ou « de brosse » ou encore « couvert d'épines », qu' « une partie de foot » avait lieu « dans les bois », que Kya entendait « le bruit d'un pied dans la brosse », et que dans la forêt se trouvaient des « vaches », « des corbeilles » ou des « corbeaux » qui « aboyèrent », ou le plus souvent encore « coassèrent ». Il nous semble indispensable de rappeler à quel point il est nécessaire, notamment pour un candidat à l'agrégation, de lire régulièrement des œuvres littéraires variées en langue anglaise afin de se préparer à l'épreuve de version.

D'autre part, il nous semble judicieux de rappeler que les étoffements systématiques et les réagencements syntaxiques non contraints sont superflus, et donc sanctionnés. Le segment 8 en particulier a souvent été sur-traduit ou réagencé, peut-être par volonté de se démarquer des autres candidats. Sans aucun doute, une traduction la plus fidèle au texte source, lorsqu'elle est possible, sera toujours la meilleure. Certains candidats prennent également trop de liberté par rapport à la ponctuation du texte de départ.

La qualité et la correction de l'expression sont des attendus de l'épreuve, et les erreurs de conjugaison française, mais aussi de syntaxe, sont lourdement pénalisées.

**SEGMENT 1 : Lanky yet brawny for fourteen, Kya stood on an afternoon beach, flinging crumbs to gulls. Still couldn't count them; still couldn't read.**

### **Lanky yet brawny for fourteen,**

Cette partie de l'énoncé a posé de nombreux problèmes de compréhension aux candidats. Il est fortement recommandé de lire minutieusement l'extrait proposé plusieurs fois avant de commencer la traduction, et d'en faire une analyse préliminaire afin de clarifier quelques points comme la situation d'énonciation, l'identité des personnages ou la chronologie des événements.

Les deux adjectifs apposés *lanky* et *brawny* n'ont pas toujours été compris comme tels et ont été parfois confondus avec des noms communs ou des noms propres.

Identifier *lanky* comme un nom propre a mené à des barbarismes syntaxiques puisque le nom propre Kya est le sujet du verbe *stood* et désigne l'agent du procès exprimé par le gérondif *flinging*. Une traduction telle que « Lanky bien que musclé pour un jeune homme de quatorze ans, Kya profitait d'un après-midi à la plage » ne pouvait être que sanctionnée. L'adjectif *lanky* (*thin, tall and not elegant*, Cambridge Dictionary) signifiant, on le voit, à la fois « grand », « mince » et « peu élégant », le jury a accepté la combinaison des deux adjectifs « grande et mince » en lieu et place de l'adjectif unique en anglais, malgré la légère perte du troisième sens. L'adjectif « dégingandé » est sans doute celui qui convenait le mieux ici puisqu'il décrit un corps ou des membres « étirés ou trop longs » ainsi qu'« une démarche irrégulière et sans assurance » (CNRTL). Les adjectifs « svelte », « fine », « élancée » constituent de légères sous-traductions. Quant à « efflanquée », il décrit un corps trop maigre, ce qui ne correspond pas à la description qui est faite de la jeune fille dans le texte source. Parmi les erreurs pénalisées plus ou moins lourdement, on trouve également : « décharnée », « \*fleimarde », « effilochée », « mollassonne », « indolente », « étiolée », « toute en jambes », « vivace », « les épaules tombant vers l'avant ».

Le deuxième adjectif apposé, *brawny*, dérivé de *brawn* qui désigne la force physique et les muscles en particulier, pouvait être traduit simplement par « musclée » ou « robuste ». De nombreux candidats ont mal interprété le sens de cet adjectif, le reliant à la description physique de la silhouette de la jeune fille au segment 4. À ce titre, les traductions suivantes n'ont pu être acceptées : « développée », « charpentée », « bien formée », « bien dessinée », « mature », « bien faite », « bien bâtie » ou encore « bien taillée ».

La traduction du complément prépositionnel *for fourteen* nécessitait un léger étoffement afin d'éviter le calque peu idiomatique « pour quatorze ans », qui n'a donc pas été accepté. Si l'étoffement était nécessaire ici, il devait être contenu, c'est la raison pour laquelle « du haut de ses quatorze ans » ne convenait pas.

Ainsi, les traductions suivantes ont été jugées pleinement recevables : « Dégingandée mais musclée pour une fille de quatorze ans » ; « Grande et mince mais pourtant / et pourtant robuste, pour quelqu'un de quatorze ans, / pour une jeune fille de quatorze ans, / pour ses quatorze ans, »

### **Kya stood on an afternoon beach,**

Le personnage principal vit au bord d'un lagon, seule, à l'écart de la ville et de la civilisation, dans une zone marécageuse dont elle connaît tous les secrets. Elle partage son temps entre divers lieux, comme on peut le lire dans l'extrait : sa cabane, son lagon, la forêt, la clairière. Il fallait donc comprendre ici que le groupe nominal *an afternoon beach* désignait une plage où la jeune fille se rend régulièrement l'après-midi pour une raison qui n'est pas précisée. Puisqu'elle s'y rend régulièrement, qu'il s'agit d'une habitude, l'anglais peut former un nom composé qui reprend une relation déjà construite dans laquelle *afternoon* vient préciser le sens du nom principal *beach*, ces deux noms étant intimement liés. Il s'agit d'une sorte de néologisme car ce lien a été créé pour décrire la réalité du quotidien de Kya, mais il ne s'agit pas d'une expression figée que l'on serait amené à rencontrer ailleurs, bien que cela soit

évidemment possible. Le français ne pouvant ici exprimer ce lien de manière aussi parcimonieuse, un étoffement était nécessaire pour l'expliciter.

Le prétérit devait être traduit ici par un imparfait, temps de la description au passé.

En résumé, ont été jugées acceptables les propositions suivantes : « Kya se tenait sur une plage où elle ne venait que l'après-midi » ; « Kya se trouvait sur une plage où elle venait l'après-midi ».

### **flinging crumbs to gulls.**

La subordonnée à mode impersonnel en V-ING permet à l'énonciateur de se placer pendant le procès décrit par le verbe *fling*, de poser un regard sur cet événement. Il est possible en français de traduire littéralement le participe présent, ainsi « jetant » ou « lançant » conviendront ici. Il est également possible de remplacer la virgule par la conjonction « et » et de traduire par le verbe conjugué à l'imparfait, ce qui donne « et jetait », « et lançait ».

Le nom commun *gulls* désigne des oiseaux marins, « mouettes » ou « goélands » ont été acceptés.

Le jury a donc retenu les traductions suivantes : « jetant des miettes aux mouettes. » ; « lançant des miettes aux goélands. » ; « et jetait des miettes aux mouettes. » ; « et lançait des miettes à des mouettes. »

### **Still couldn't count them; still couldn't read.**

Le parallélisme créé par la présence du point-virgule et l'anaphore de l'adverbe *still* associé à l'auxiliaire de modalité *could* à la forme négative contractée devait être respecté dans la traduction française car il s'agit d'un effet de style ayant pour but de donner du dynamisme à la description de la scène, mais aussi de lier le fond et la forme. Kya ne sait ni lire ni écrire, et le style résolument elliptique de ce segment le transcrit. Cela pose cependant quelques problèmes de traduction, car l'ellipse n'est pas transposable par un calque en français, comme nous allons le voir.

L'auxiliaire de modalité *could* exprime ici l'aptitude pure et non la possibilité, l'équivalent français est donc « savoir » et non « pouvoir ». Afin de respecter le parallélisme de la construction, il fallait répéter le même verbe et non chercher à varier le lexique. Ainsi, la valeur de possibilité logique ou épistémique de l'auxiliaire n'est pas celle qui s'exprime ici : « Impossible de les compter ; impossible de lire » ne pouvait donc pas convenir. Par ailleurs, « elle n'arrivait toujours pas à » n'a pas non plus été accepté car il sous-entend, tout comme « impossible de », que Kya en serait capable dans d'autres conditions, ce qui constitue un contresens. Enfin, le jury n'a pas retenu les formes adjectivales exprimant la capacité, telles que « capable de » ou « incapable de », car il ne s'agit pas de dire que Kya n'en a pas la capacité, mais simplement qu'elle n'a pas appris à le faire.

L'adverbe *still* donne à ce commentaire du narrateur une valeur de bilan. La question de l'analphabétisme du personnage ayant déjà été abordée précédemment dans l'ouvrage, le narrateur précise que de ce point de vue, Kya n'a pas changé. D'ailleurs, cela préfigure les événements à venir puisqu'à la fin du chapitre 15, Tate proposera à Kya de lui enseigner la lecture. Afin de distinguer ce commentaire du narrateur du discours indirect libre du segment 7, et dans la mesure où l'ellipse du sujet n'est pas envisageable en français devant un verbe conjugué, même dans une langue oralisée, le jury n'a pas accepté les traductions suivantes « Savait toujours pas les compter ; savait toujours pas lire », « Ne savait toujours pas les compter... ». Une forme impersonnelle au participe présent était possible, tout comme l'ajout du pronom personnel sujet « Elle » devant le verbe.

Du point de vue de la ponctuation, le point-virgule et la virgule ont été acceptés.

Pour cette partie du premier segment, les traductions acceptées sont donc : « Ne sachant toujours pas les compter ; [ , ] ne sachant toujours pas lire. » ; « Elle ne savait toujours pas les compter ; [ , ] elle ne savait toujours pas lire. »

Traductions proposées pour ce segment

*Dégingandée [Grande et mince] mais [mais pourtant / et pourtant] musclée [robuste] pour une fille de quatorze ans, [quelqu'un de quatorze ans, / pour une jeune fille de quatorze ans, / pour ses quatorze ans,] Kya se tenait sur une plage [Kya se trouvait] où elle ne venait que l'après-midi [où elle venait l'après-midi] jetant [lançant] des miettes aux mouettes. [aux goélands.] [et jetais [lançait] des miettes aux mouettes.] [à des mouettes.] Ne sachant toujours pas les compter ; [ , ] ne sachant toujours pas lire. [Elle ne savait toujours pas les compter ; [ , ] elle ne savait toujours pas lire.]*

**SEGMENT 2 No longer did she daydream of winging with eagles;**

Segment traité dans la partie ECT.

**SEGMENT 3 : perhaps when you have to paw your supper from mud, imagination flattens to that of adulthood.**

**perhaps when you have to paw your supper from mud,**

Ce segment pose un véritable problème de traduction puisqu'il n'est pas possible de calquer la structure *paw... from* en français (par exemple, « \*gratter votre souper hors de la boue » constitue un calque syntaxique lourd qui entraîne un non-sens). Il faudra donc avoir recours à une transposition croisée pour éviter le calque syntaxique tout en traduisant toutes les unités de sens : la manière exprimée par le verbe *to paw* et le résultat de l'action exprimé par la préposition *from*. Ainsi la traduction « quand vous devez extraire votre dîner de la boue » présente l'omission de la manière de parvenir au résultat « extraire de ».

La portée générale du pronom personnel *you* et de l'adjectif possessif *your* devait également être conservée, en la traduisant par le pronom indéfini « on » et l'adjectif possessif « son ». L'emploi des pronoms personnels « vous » et « tu » et des adjectifs possessifs leur correspondant n'a donc pas été accepté.

Des erreurs de syntaxe ont été relevées dans certaines copies : ainsi *perhaps when* a pu être traduit par « \*peut-être quand tu dois », « \*peut-être lorsqu'on ». Néanmoins, ce segment a également permis aux candidats bien entraînés qui maîtrisaient l'exercice de la traduction de tirer leur épingle du jeu. Ainsi, le jury a accepté la traduction « à force de » trouvée dans plusieurs copies, dès lors que toutes les unités de sens étaient présentes et la syntaxe satisfaisante, même s'il s'agit d'une légère sur-translation.

Sur le plan lexical, le verbe *paw* soulève d'épineuses questions. Il s'applique généralement aux animaux (*to touch something with a paw*, Cambridge Dictionary) puisqu'il renvoie aux pattes. Cependant, il n'existe pas d'équivalent de ce verbe en français, langue plus abstraite que l'anglais. Il n'était pas non plus question de signifier que notre jeune protagoniste avait des pattes. Il convenait donc ici de s'adapter à cette spécificité de la langue d'arrivée en employant un verbe tel que « gratter » ou « fouiller » qui peuvent s'appliquer à la fois aux êtres humains et aux animaux afin de conserver l'ambivalence du verbe anglais. Ce terme a donné lieu à de très nombreuses sur-traductions et étoffements qui parfois ont mené à des contresens et à des non-sens. Ainsi, les propositions suivantes « arracher son dîner à la boue », « extirper son dîner de la boue », « passer son souper au tamis de sa main dans la boue », « patauger dans la boue pour trouver », « mettre les pattes dans la vase pour », « se concocter un souper », « sortir son dîner de la boue à mains nues », « fouiller à quatre pattes dans la boue », « déterrer un dîner enfoui sous la boue », « vous retrousser les manches pour chercher votre nourriture », « attraper la nourriture à la main », « remuer la boue pour gagner de quoi faire bouillir la marmite »,

« pêcher votre dîner à la main dans la boue », « préparer son dîner à partir de la terre » ou encore « le souper est le fruit du labeur » ont été plus ou moins lourdement sanctionnées.

Le nom commun *mud* pouvait être traduit soit par « boue », soit par « vase » vu le contexte dans lequel se déroule l'action. Le nom commun *supper* pouvait difficilement être rendu par « souper », ce terme étant vieilli ; « repas » et « nourriture » sont trop imprécis.

En résumé, les traductions privilégiées par le jury pour cette partie du segment sont donc : « peut-être que lorsque l'on [quand on] doit gratter dans la boue pour en extraire son dîner, » ; « peut-être que lorsqu'on doit fouiller dans la vase pour en extraire son dîner, ».

#### **imagination flattens to that of adulthood.**

Dans la principale, les difficultés sont d'ordre lexical et syntaxique : la traduction du verbe *flattens* suivi de la préposition *to* et celle du nom *adulthood*.

Tout d'abord, il fallait conserver l'image décrite par le verbe *flattens*, tout en évitant les étoffements inutiles et bien souvent maladroits que l'emploi de l'équivalent français « s'aplatir » a régulièrement entraînés. Ce verbe français en lui-même n'est d'ailleurs pas suffisant pour traduire l'ensemble du sens construit grâce au verbe *flattens* suivi de la préposition *to*. Il faut donc à nouveau employer un chassé-croisé à défaut de trouver un verbe exprimant à la fois la manière et le résultat de l'action. Ainsi des verbes tels que « s'essouffle » ou « s'épuise » ont été légèrement sanctionnés, tandis que « s'écrase », « se fâne », « s'aplatit », « s'abat », « se rabat », « s'amincit », « s'effondre », « se dissipe », « s'amenuise », « se dégonfle », « s'étiole », « s'aligne », « s'affaisse », « se rapetisse », « s'écrase sous le poids de », « se rabaisse », « se réduit » ou « se ternit » l'ont été plus lourdement. La préposition sera traduite par un verbe en français – « devenir » - tandis que le verbe anglais sera traduit par l'adjectif « plat » au féminin. On ne saura que trop rappeler que toutes les unités de sens doivent être traduites : ainsi la traduction « l'imagination devient pareille à celle des adultes » présente, par exemple, l'omission du verbe *flatten*.

Quant à *adulthood*, il serait maladroit de dire en français « l'imagination de l'âge adulte », le calque strict n'est donc pas possible. En revanche, le recours au nom « adulte » permet de proposer une traduction plus heureuse et proche du texte source.

On peut donc retenir la traduction suivante : « l'imagination devient aussi plate que celle d'un(e) adulte. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*peut-être que lorsque l'on [quand / lorsqu'on] doit gratter [fouiller] dans la boue [vase] pour en extraire son dîner, l'imagination devient aussi plate que celle d'un(e) adulte.*

**SEGMENT 4 : Ma's sundress fit snugly across her breasts and fell just below her knees; she reckoned she had caught up, and then some.**

#### **Ma's sundress fit snugly across her breasts and fell just below her knees;**

La première proposition ne pose pas de grosses difficultés de compréhension outre ce qui a été précisé en introduction au sujet de Ma qui désigne la mère de Kya.

Sur le plan lexical, il convenait de traduire Ma par « maman », appellatif affectueux le plus courant. « M'man » – moins courant que « maman » – et « sa mère » – trop factuel – ont été légèrement sanctionnés. « Ma », « Mams », « Ma'an », « 'Man », « 'Mam » et « Ma's » (génitif non repéré) l'ont été

plus lourdement, à des degrés divers, car soit ils ne sont pas du tout usités ou sont même des non-sens, soit ils ne permettent pas de comprendre ce qui lie Kya à cet autre personnage.

Pour la traduction de *sundress*, il fallait éviter le calque malheureux « \*robe de soleil » et le contresens « robe de plage » (certains candidats ont en effet compris que Kya passait l'après-midi à la plage au segment 1).

L'adverbe *snugly* a souvent été traduit de manière littérale, dans son sens le plus courant, c'est-à-dire « confortablement » ou « douillettement », adverbess qui ne convenaient pas ici pour décrire la manière dont la robe épouse les formes de son corps d'adolescente. Il a également donné lieu à des contresens tels que « bâillait sur sa poitrine », « était un peu large », « ne lui allait pas très bien », « lui était encore large », « lui était lâche sur ses seins ». Rappelons au passage qu'en français, on emploie l'article défini et non l'adjectif possessif lorsque l'on fait référence à une partie du corps seule, c'est-à-dire sans qualificatif.

La préposition *across* a posé parfois problème et a donné lieu à des non-sens lorsqu'elle a été traduite littéralement par « à travers ».

Outre les maladroites grammaticales liées à l'emploi de l'adjectif qualificatif au lieu de l'article défini devant le nom « genoux » dans la traduction française de la proposition coordonnée, cette partie de la phrase n'a pas posé de gros problèmes. Il fallait cependant veiller à ne pas répéter le même verbe pour la traduction de *fit* et *fell*.

Ainsi donc, les traductions acceptées sont : « La robe d'été de Maman était parfaitement ajustée au niveau de la poitrine et lui tombait juste sous les genoux ; [:] » ; « La robe d'été de Maman tombait bien au niveau de la poitrine et lui arrivait juste au-dessous des genoux ; »

### **she reckoned she had caught up, and then some.**

La deuxième proposition principale apposée a été moins bien rendue.

S'il est vrai que le verbe *to reckon* signifie « calculer » (essentiellement en anglais britannique), ce n'était pas son sens ici. Il est en effet employé de manière courante en anglais comme synonyme de *think*. Il pouvait donc être traduit simplement par « elle se dit que ». Ainsi, les propositions suivantes ont été plus ou moins lourdement sanctionnées : « elle en déduisit », « elle trouva que », « elle pensa », « elle jugea », « elle constata », « elle estima », « elle admit », « elle reconnut », « elle supposa », « elle réfléchit », « elle s'aperçut », « elle sut », « elle s'avoua », « elle assuma », « elle se rendit compte », « elle fut sûre », « elle décida », « elle se souvint », etc.

L'emploi de l'imparfait a été sanctionné car l'action décrite ici est ponctuelle, le procès est accompli, l'aspect global. Ce passé simple sera suivi d'un plus-que-parfait afin de respecter la concordance des temps et la chronologie des événements.

Contre toute attente, le verbe à particule *to catch up* a donné lieu à de nombreux contresens et non-sens. Ce *phrasal verb* signifie en effet « rattraper (son retard) », mais il a parfois été confondu avec le verbe *catch*, qui signifie « attraper ». Certains candidats ont donc pensé que Kya avait déjà commencé sa partie de pêche. Outre ces erreurs de compréhension, il était inutile d'étoffer ici et il ne fallait pas interpréter le texte. Ainsi, « elle se dit qu'elle était une femme à présent », « elle se dit qu'elle avait de la poitrine », « elle estimait que – niveau poitrine – elle avait rattrapé sa mère » s'éloignent trop du texte source pour être acceptables. On attend, en effet, des candidats qu'ils proposent une traduction la plus fidèle possible au texte source.

La confusion de certains candidats face à cet énoncé s'est bien souvent aggravée au moment de traduire la locution adverbiale *and then some* qui est une expression idiomatique figée traduite en

français par « et pas qu'un peu ». Il est arrivé que les contresens s'accumulent : « Elle pensait qu'elle avait attrapé un poisson, et même plusieurs », « Elle pensait que ça avait mordu et qu'elle en avait attrapé », « elle avait fait une prise, puis une autre », « elle admettait avoir repris du poids » « et même beaucoup ». Les non-sens et contresens sur cette partie du segment ont été très nombreux, ce qui a bien sûr permis aux meilleurs candidats de se démarquer lorsqu'ils ont su trouver la meilleure solution ou bien une traduction plausible comme par exemple : « et c'était peu de le dire », « et plus encore », « sinon dépassée », « voire plus », « pas mal, même ».

En résumé, voici ce que le jury a retenu pour cette partie du segment 4 : « elle se dit qu'elle avait rattrapé son retard, et pas qu'un peu. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*La robe d'été de Maman était parfaitement ajustée au niveau de la poitrine et lui tombait juste sous les genoux ; [:] [La robe d'été de Maman tombait bien au niveau de la poitrine et lui arrivait juste au-dessous des genoux ; [:]] elle se dit qu'elle avait rattrapé son retard, et pas qu'un peu.*

**SEGMENT 5 : She walked back to the shack, got a pole and line, and went straight to fishing from a thicket on the far side of her lagoon.**

#### **She walked back to the shack,**

Ce passage nécessitait une attention particulière au temps du verbe. La succession d'actions initiée par ce segment rompt avec les réflexions du personnage depuis le début du texte. Ainsi, il était tout à fait exclu ici d'employer un autre temps que le passé simple pour traduire *walked back*. Dans cette expression, le verbe exprime l'idée de retour et c'est bien celle-ci qu'il fallait choisir pour la traduction. Il n'était pas acceptable de mettre l'accent sur le fait que le personnage marche, dans la mesure où cela est une évidence dans le passage. Ainsi, les étoffements tels que « retourna à pied », « retourna en marchant » ou « revint en marchant » n'étaient pas envisageables. Cette dernière proposition erronée illustre également l'importance de repérer le point de vue à partir duquel cette action est narrée : le terme « revint » renvoie à un point de vue situé depuis la « cabane », ce qui n'est pas le cas ici. Des traductions plus calquées encore sur la formulation en anglais, employant le verbe « marcher » (comme « \*marcha de retour »), étaient bien entendu à proscrire également. Le mouvement du personnage était complété par la préposition *to*, qu'il convenait de traduire par les prépositions « à » ou « vers ».

Le mot *shack* désigne une cabane, et c'est bien ce terme qu'il fallait employer ici. Habitat modeste et sommaire, habituellement en bois, ce lieu ne pouvait être repris en français que par des termes qui décrivent ce type de construction. Si les termes « hutte », « abri » ou « cabanon », quoique imprécis, pouvaient s'approcher du sens de *shack*, les mots « case », trop spécifique, ou encore « baraque », « bicoque », « taudis », « masure », « cahute », qui appartiennent à un registre différent et forment un commentaire sur le lieu décrit, n'étaient pas acceptables. En cas de méconnaissance de ce terme, le contexte permettait toutefois aux candidats de comprendre que celui-ci désignait une construction. Certaines copies proposaient pourtant une traduction tout à fait erronée, et incohérente au regard du reste du passage (« la barque », « le creux », « la boutique », par exemple).

Le passage pouvait ainsi être traduit « Elle retourna vers la cabane, » ou « Elle rentra à la cabane, ».

#### **got a pole and line,**

Ce très court passage ne semblait pas présenter de difficultés particulières : les lieux décrits depuis le début du passage (le lagon) et les actions du personnage, notamment celle de « pêcher », évoquée dans le groupe verbal suivant, fournissaient des indices clairs sur la nature des objets récupérés par Kya. Par ailleurs, les termes *pole* et *line* relèvent d'un registre courant, et font partie des connaissances lexicales attendues. Il s'agissait donc bien ici d'une « canne » et d'une « ligne ». Préciser leur emploi

par les termes « canne à pêche » ou « ligne de pêche » semblait inutile, en particulier pour la ligne. Celle-ci n'était pas non plus du simple « fil de pêche », mais bien une ligne montée avec son hameçon.

Le verbe, comme dans le passage précédent, fait référence à une action qui s'inscrit dans la succession qui va du retour de Kya à la « cabane » à son installation pour pêcher. Le passé simple s'imposait donc ici. Le verbe *get* peut se traduire en français de nombreuses façons, et il fallait donc ici faire un choix qui désigne aussi précisément que possible l'action rapide et le mouvement de Kya dans ce passage. Une construction associant le verbe « aller » et le verbe « prendre » ou le verbe « chercher » semblait être le meilleur choix ici, plus que les simples formules « s'empara de », « se saisit de » ou « attrapa ». Il ne fallait pas non plus que l'emphase soit mise de façon exagérée sur la notion d'équipement, comme avec les termes « se munit », « se procura », « s'équipa de ».

La qualité et la correction de l'expression en français étaient encore une fois attendues dans ce passage, et des contresens tels que « cane », ou des barbarismes grammaticaux tels que « \*elle pris » ont fortement pénalisé certains candidats.

Les traductions « alla chercher une canne et une ligne, » ou « alla prendre une canne et une ligne, » ont été jugées recevables par le jury.

#### **and went straight to fishing from a thicket**

La succession d'actions de Kya s'achève par son installation pour pêcher. Le passé simple était le seul temps recevable ici, et la temporalité de l'action ne pouvait être bien exprimée que par une bonne compréhension de la construction *went to fishing*. Introduite par la conjonction *and*, qu'il fallait traduire par « et » en français, « puis » constituant un étoffement inutile ici, la forme verbale trouve un équivalent en français avec l'expression « se mettre à pêcher », ou, de façon légèrement moins précise, les traductions « aller pêcher » ou « commencer à pêcher ». En revanche, c'est bien la mise en place de l'action qui est décrite ici, et non un déplacement de Kya vers un lieu. Les traductions « partit pêcher » ou « fila pêcher » ne pouvaient donc être acceptées ici, pas plus que l'expression « se mettre à la pêche », qui désigne une tout autre réalité. L'action est précisée par l'adverbe *straight*, qui évoque l'immédiateté de l'action et l'enchaînement rapide avec la précédente. La bonne connaissance de la polysémie des termes anglais est indispensable à l'exercice de traduction : le meilleur choix était de traduire *straight* par la locution adverbiale « tout de suite », plus précise en termes de registre que l'adverbe « directement », plus proche du sens que l'adverbe « immédiatement », et qui permet d'éviter des réécritures à proscrire comme « sans plus tarder » ou « sans perdre un instant » ou des erreurs de sens comme avec le terme « tout droit ».

De nombreux candidats ont rencontré des difficultés avec le terme *thicket*. Celui-ci désigne un « fourré », et comme de nombreux autres termes du champ lexical de la végétation dans cet extrait, illustre combien il est nécessaire, pour bien préparer cet exercice de traduction, de lire régulièrement des œuvres littéraires en anglais afin d'enrichir ses connaissances lexicales. La traduction des prépositions doit également se faire avec la plus grande précision, et c'était le cas également ici, où le terme *thicket* était introduit par la préposition *from*, qui ne pouvait être traduite que par la préposition « depuis ». La préposition « à partir de » était par exemple un choix trop imprécis, et les propositions « sous » ou « dans » étaient tout à fait erronées.

Comme cela a déjà été précisé dans ce rapport ainsi que dans les rapports précédents, l'exercice de traduction de concours requiert d'éviter les réagencements et réécritures que l'on pourrait être tenté de proposer pour des raisons stylistiques ou littéraires. Ainsi, dans ce segment, il était indispensable de respecter l'ordre des termes dans la proposition, et des réagencements comme « se rendit directement vers un fourré pour pêcher », au-delà de l'éloignement par rapport au sens du texte anglais, étaient à proscrire.

Il était ainsi possible de traduire ce passage par la formule « et se mit tout de suite à pêcher depuis un fourré ».

### **on the far side of her lagoon.**

Le terme *lagoon* présentait peu de difficulté, dans la mesure où il est assez proche des équivalents français acceptables ici, que l'on choisisse le terme « lagon » ou « lagune ». En revanche, c'est la détermination de cet emplacement qui demandait une certaine vigilance dans la lecture du passage. Le mot était introduit par le possessif *her*, et de nombreuses copies ont été pénalisées par l'omission de cette appartenance (et de cette expression du point de vue du personnage sur les lieux où se déroule l'action). Le simple article partitif « du » constituait un appauvrissement du texte qui n'était pas envisageable ici.

Le texte précise également à quel endroit de son lagon Kya s'installe pour pêcher. L'expression *far side*, quoique courante, a été une source d'erreurs dans de nombreuses copies. Si cette expression désigne bien celui des deux côtés qui est le plus éloigné, on ne saurait la traduire par la simple idée d'éloignement. C'est bien l'idée de l'« autre » côté, l'autre rive qui est exprimée ici. Même l'ajout d'adjectifs exprimant la distance, comme les adjectifs « lointain » ou « éloigné », ou de groupes adjectivaux comme « le plus éloigné » ou « le plus distant » aurait éloigné la traduction du sens du texte anglais, et ne pouvait donc être envisagé ici.

Le jury a ainsi accepté les traductions suivantes : « de l'autre côté de son lagon. » et « de l'autre côté de sa lagune. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*Elle retourna [retra] à [vers] la cabane, alla chercher une canne et une ligne [,] [alla prendre une canne et une ligne [,]] et se mit tout de suite à pêcher depuis un fourré de l'autre côté de son lagon [de sa lagune].*

### **SEGMENT 6 : Just as she cast, a stick snapped behind her. She jerked her head around, searching.**

#### **Just as she cast,**

La succession d'actions de Kya se poursuit, mais un événement vient simultanément troubler la scène. Dans ce passage encore, la traduction de la temporalité des actions nécessitait une attention toute particulière aux temps et à leur concordance. Si le passé simple s'imposait pour traduire les actions précédentes, un choix s'offrait en revanche aux candidats pour traduire le premier verbe de la phrase. En effet, le lancer de la ligne peut être exprimé aussi bien à l'imparfait qu'au passé simple, à condition que le temps soit compatible avec la formule choisie pour traduire la simultanéité exprimée par l'adverbe *just*. Ce premier choix a en effet son importance : le jury a accepté les traductions « juste au moment », « au moment même », ou encore « à l'instant même ». Certaines copies se sont éloignées de la simultanéité exprimée en anglais, en optant pour les formulations « elle venait de lancer », « lorsqu'elle jeta ». L'expression « alors que » a également été acceptée, mais elle requérait l'emploi de l'imparfait, le passé simple étant impossible ici. Ce passage illustre combien la rigueur dans l'emploi des temps et le respect de leur concordance est cruciale pour l'exercice de traduction.

Le verbe *cast* (au prétérit ici) a également présenté quelques difficultés, bien que son sens puisse être élucidé à la lumière du contexte. Il s'agissait bien ici d'un lancer de ligne, et non d'un « lancer de fil » ou d'une mise à l'eau de la ligne.

Plusieurs traductions pouvaient être proposées ici : « Juste au moment où elle lançait sa ligne », « À l'instant même où elle lança la ligne » ou encore « Alors même qu'elle lançait, ».

### **a stick snapped behind her.**

Ce segment présentait quelques difficultés lexicales, et il était indispensable pour bien le comprendre et le traduire de maîtriser un vocabulaire étendu et précis. La langue anglaise mobilise pour décrire le monde un lexique plus étendu et plus précis que la langue française, et les équivalences entre les deux langues doivent être connues des candidats.

Dans ce passage, les termes *stick* et *snapped* ont ainsi entraîné des erreurs. Le premier désigne un petit morceau de bois, détaché d'une plante ou d'un arbre, et habituellement sec ou mort (*Merriam-Webster Dictionary*), tandis que le second traduit l'idée d'une cassure nette et dont le son est soudain, comme un claquement. La traduction de ce passage requérait le respect précis du sens de ces termes, et une tournure qui exprime à la fois la cassure de la brindille et le son émis par celle-ci. Cependant, il était ici nécessaire de respecter l'efficacité de la formulation anglaise, et d'éviter des formulations trop longues (« elle entendit le bruit sec d'une brindille qui se cassait ») ou redondantes, voire incohérentes, telles que « un bruit de brindille claqua ». La polysémie des termes a également posé des difficultés à certains candidats, qui ont traduit le terme *stick* par le mot « bâton », ce qui a entraîné des incohérences telles que « un bâton la heurta derrière elle » ou « un bâton vint la frapper par derrière ».

La succession d'événements initiée au segment précédent se poursuit ici, et le passé simple était le seul temps recevable pour traduire les prétérits *snapped* et  *jerked*.

Ce passage pouvait ainsi être traduit « une brindille se cassa derrière elle dans un bruit sec. ».

### **She jerked her head around,**

Dans ce passage également, il était indispensable de connaître le sens précis du verbe *jerk*, qui, dans sa forme transitive, désigne l'action de tirer, pousser ou déplacer un objet de façon soudaine (*Merriam-Webster Dictionary*). Certains candidats ont confondu ce sens avec la forme intransitive du verbe, qui peut parfois faire référence à une série de mouvements désordonnés et violents. Ici, une bonne connaissance du sens de ce verbe, mais également une bonne prise en compte du contexte, devaient conduire les candidats à éliminer ce second sens, incohérent dans ce récit : Kya tourne bien la tête une fois, en direction du bruit qu'elle vient d'entendre. Elle ne « secoue », ni n'« agite la tête » « dans tous les sens », et sa tête ne « se retourne pas », ni ne « pivote ». Le mouvement se fait « brusquement » plus que « vivement », « soudainement », « précipitamment » ou « violemment ». Ces adverbes, s'ils désignent bien la rapidité, y ajoutent des connotations qui ne figurent pas dans le texte anglais. Appauvrir le sens en choisissant l'adverbe « vite » n'était pas non plus acceptable. Un passage comme celui-ci montre combien il est important de trouver un équilibre entre deux écueils souvent rencontrés par les candidats : d'un côté, l'oubli de l'une des nuances de sens exprimées par la formulation anglaise et de l'autre, des structures redondantes qui insisteraient démesurément sur l'une de ces nuances.

*Around* est ici un adverbe de lieu, et il convenait donc bien de traduire le verbe et l'adverbe *jerk around* par le verbe « tourner » accompagné d'un adverbe, seul un chassé-croisé permettant de traduire cette expression de façon claire. La bonne identification des catégories grammaticales est également indispensable pour éviter des traductions fantaisistes aboutissant à des non-sens, comme ce fut le cas de certains candidats qui ont pensé que *around* était une préposition et ont traduit le passage de façon incohérente :

« \*elle jeta un coup d'œil autour » ou encore « \*elle tourna la tête tout autour ».

Il est également incorrect en français d'utiliser l'adjectif possessif « sa » pour déterminer le substantif « tête », puisque celui-ci désigne une partie du corps du sujet de la phrase.

Il convenait donc de traduire ce passage de la façon suivante: « Elle tourna brusquement la tête, ».

## searching.

Il est rarement possible en français de faire preuve de la même concision qu'en anglais. Ainsi, l'efficacité de la forme au participe présent ne peut être rendue par un simple participe présent en français. En effet, dans le cas où les candidats faisaient ce choix du participe présent, l'ajout d'un complément s'imposait. Des formes comme « inspectant les alentours », « épiant les alentours », quoique approchantes, n'étaient cependant pas tout à fait satisfaisantes, contrairement à la formulation « scrutant les alentours », acceptée par le jury. Il n'était en revanche pas possible d'introduire le verbe par la préposition « en », qui aurait introduit entre les verbes  *jerked*  et  *searching*  une trop grande concomitance. Ces deux actions sont néanmoins simultanées, et le choix d'une formule au passé simple introduite par la conjonction « et » aurait rompu cette simultanéité et ne pouvait donc être accepté ici. Le jury a également jugé recevable la locution adverbiale « à l'affût », plus précise que « sur le qui-vive » ou « à la recherche de quelque chose », qui n'ont pas été acceptés.

Le jury a donc aussi bien accepté la traduction « scrutant les alentours » que la formulation « à l'affût ».

### Traductions proposées pour ce segment

*Juste au moment [À l'instant (même) [Au moment même] où] elle lança la [sa] ligne [[lançait la [sa] ligne] [Alors (même) qu'elle lançait], une brindille se cassa derrière elle dans un bruit sec. Elle tourna brusquement la tête, scrutant les alentours [à l'affût].*

## **SEGMENT 7 : A footfall in brush. Not a bear, whose large paws squished in debris, but a solid clunk in the brambles.**

### **A footfall in brush.**

Pour la traduction de cette partie de segment, on ne saurait que recommander la lecture attentive du texte et de se méfier des interprétations qui ne font pas sens dans le contexte. En effet, la traduction erronée de  *footfall*  par « ballon de football » ne peut que mener à des impasses. Une lecture scrupuleuse de la lettre du texte source est donc à nouveau vivement recommandée.

Cette première partie de segment est composée d'un syntagme nominal dont le noyau est  *footfall*  précédé de l'article indéfini  *a*  suivi d'un syntagme prépositionnel ( *in brush* ). Le français va plutôt privilégier le son émis par cette chute ;  *a footfall*  sera rendu par « un bruit de pas ». La traduction par « un pas », comme le jury a pu le lire dans certaines copies, n'est pas suffisante pour rendre le sens de  *footfall* .

Le syntagme prépositionnel  *in brush*  est composé de la préposition  *in* , tête du syntagme, et de  *brush* , nom commun renvoyant à une forme de végétation présente sur les lieux où se déroule l'action du texte. Plusieurs références à la végétation courent dans le texte ( *thicket, brambles, etc.* ). Il s'agit ici de broussailles. Cette partie de segment pouvait être traduite par « Un bruit de pas dans les broussailles ».

### **Not a bear, whose large paws squished in debris, but a solid clunk in the brambles.**

La mention de l'ours dans cette phrase nécessite un léger étoffement pour que la référence au bruit de pas apparaisse en français. Si le début de cette partie de segment peut être traduit par « Pas un ours », nous lui préférons « Pas celui d'un ours » qui explicite la référence au bruit de pas en français. Un étoffement supplémentaire, parfois proposé par certaines copies, (« Ce n'était pas un ours », « Il ne s'agissait pas d'un ours ») ne permettait pas de respecter les choix stylistiques opérés dans le texte source.

La partie suivante pose des difficultés qui relèvent principalement du choix lexical à opérer pour traduire  *large, squished, solid, clunk*  et  *brambles* .

Le choix des termes à utiliser pour la taille de patte de l'ours dépend des collocations qui apparaissent en français. Les « grandes pattes » réfèrent à des pattes qui induisent une certaine hauteur, comme les pattes d'un échassier. Les « grosses pattes » se rapprochent d'un registre qui peut être familier. Les « larges pattes » restent donc la proposition privilégiée pour la traduction de cet adjectif épithète.

Deux points émergent lorsqu'il s'agit de la traduction de *squished* : le sémantisme du verbe et le temps à utiliser pour le traduire. Le sémantisme du verbe choisi doit conserver l'idée que les pattes s'enfoncent dans une surface ici constituée de débris. C'est donc sur cette piste qu'il s'agit de s'engager pour proposer une traduction satisfaisante pour cette partie de segment, plutôt que d'en emprunter une qui mènerait à la description de bruits d'eau ou d'écrasements, qui conduiraient à des contresens. Dans un second temps, il est possible d'envisager quel temps il s'agit d'utiliser. Deux possibilités se dessinent : l'emploi de l'imparfait (s'enfonçaient) ou celle du conditionnel présent (s'enfonceraient) susceptible d'exprimer un fait conjectural ou imaginaire.

Le terme *clunk* apparaît en italiques dans le texte source. Il est donc nécessaire de faire apparaître d'une manière ou d'une autre ce choix typographique dans la traduction proposée. On peut par exemple souligner ou placer entre guillemets le terme retenu en français. Le bruit sourd ainsi décrit nécessite de trouver dans la langue dans laquelle on traduit un terme suffisamment proche de l'onomatopée contenue dans ce nom. Si « bruit sourd » pouvait être envisagé, il ne convient pas néanmoins aussi bien qu'un équivalent tel que « clac » ou « claquement », qui existent tous deux en français. La collocation avec le terme *solid* doit aussi être envisagée de manière à ce qu'elle puisse être proposée en français : un « clac » *franc*, un « claquement » *net*. Le calque « solide », relevé dans certaines copies, n'était pas ici envisageable pour décrire un son en français.

*Brambles* relève du même champ sémantique qu'un certain nombre de termes dans le texte (*thicket*, *brush*, etc.). Il s'agit bien ici de ronces.

Une traduction de cette partie de segment pouvait être « Pas celui d'un ours, dont les larges pattes s'enfonçaient dans les débris, mais un « claquement » net dans les ronces. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*Un bruit de pas dans les broussailles. Pas celui d'un ours, dont les larges pattes s'enfonçaient [s'enfonceraient] dans les débris, mais un « claquement » [« clac »] net [franc] dans les ronces.*

**SEGMENT 8 : Then the crows cawed. Crows can't keep secrets any better than mud; once they see something curious in the forest they have to tell everybody.**

#### **Then the crows cawed.**

L'adverbe *Then* marque la continuité et le passage à une série d'événements sans exprimer une rupture, souvent marquée par des adverbes en français qui la soulignent (soudain, enfin, alors, etc.) mais ne permettent pas de rendre le sens du texte. L'adverbe « puis » marque un enchaînement et convient ici pour décrire celui-ci.

Les corbeaux ou les corneilles (*crows*) poussent des cris caractéristiques. Il convient ici de proposer un verbe qui serait susceptible de traduire ces cris. Le verbe croasser et le verbe coasser se ressemblent à une lettre près mais si le premier exprime bien le cri du corbeau, le second renvoie à celui de la grenouille. De plus, l'orthographe du verbe croasser au passé simple est bien *croassèrent* et il convient de bien vérifier celle-ci au cours de la relecture de sa copie afin d'éviter un barbarisme, qui a été rencontré dans certaines copies. Le verbe crailler peut également décrire le cri des corbeaux ou des corneilles en français.

Une traduction possible de cette partie de segment pouvait donc être « Puis les corbeaux croassèrent. »

### **Crows can't keep secrets any better than mud;**

*Can* exprime bien le possible, ce que les corbeaux savent faire ou ne savent pas faire plutôt que ce qu'ils peuvent faire ou non. Plusieurs propositions sont dès lors envisageables, l'une d'entre elles pouvant être : « Les corbeaux ne savent pas mieux garder un secret que la boue ». L'expression « garder un secret » est privilégiée en français plutôt que « garder des secrets » ou « les secrets ».

La traduction de cette partie de segment par « Les corbeaux ne savent pas mieux garder un secret que la boue ; [:] » ou par « Les corbeaux ne savent pas garder un secret mieux que la boue ; [:] », ou encore par « Les corbeaux ne savent guère mieux garder un secret que la boue ; [:] » sont donc tout à fait recevables.

### **once they see something curious in the forest they have to tell everybody.**

La concordance des temps française s'applique lors de la traduction de *once they see something curious*. « Une fois que » appelle un passé composé pour marquer l'antériorité du fait de la subordonnée circonstancielle de temps par rapport à celui exprimé par le verbe de la proposition principale : Une fois qu'ils ont vu quelque chose de curieux dans la forêt. Il était également possible de s'appuyer sur la locution conjonctive « Dès que » pour traduire cet extrait. Le temps reste le même que celui de la principale dans ce cas-là : « Dès qu'ils voient quelque chose de curieux / d'étrange dans la forêt ». La traduction de la principale a parfois été l'objet d'étoffements qui n'étaient pas utiles ou qui gauchissaient le sens par rapport au texte initial (« il faut que tout le monde soit au courant / tout le monde doit le savoir ») et ont donc été pénalisés.

Les traductions possibles de cet extrait de segment pouvaient donc être « une fois qu'ils ont vu quelque chose d'étrange [de curieux] dans la forêt, [dès qu'ils voient quelque chose d'étrange dans la forêt,] ils doivent le dire [raconter] à tout le monde [il faut qu'ils le disent [racontent] à tout le monde.]. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*Puis les corbeaux [corneilles] croassèrent [craillèrent]. Les corbeaux ne savent pas mieux garder un secret que la boue ; [:] [ne savent pas garder un secret mieux que la boue ; [:]] [ne savent guère mieux garder un secret que la boue ; [:]] une fois qu'ils ont vu quelque chose d'étrange [de curieux] dans la forêt, [dès qu'ils voient quelque chose d'étrange dans la forêt,] ils doivent le dire [raconter] à tout le monde. [il faut qu'ils le disent [racontent] à tout le monde.]*

### **SEGMENT 9 : Those who listen are rewarded: either warned of predators or alerted to food. Kya knew something was up.**

Le segment suivant ne comportait pas de grandes difficultés de compréhension, mais il a pourtant posé problème à de nombreux candidats.

L'exercice de traduction de concours est à bien différencier de celui de traduction littéraire. Il s'agit de trouver un équilibre, certes fragile, entre le calque maladroit et une réécriture, qui bien qu'élégante, ne respecterait plus le texte source. Nous rappelons qu'il est primordial de rester au plus près du texte et que les réagencements et ajouts doivent être motivés par des raisons syntaxiques solides.

Le segment 9 illustre bien notre propos.

### **Those who listen are rewarded:**

Cette partie de l'énoncé nécessitait une traduction littérale.

Le déictique *those* se traduisait par « ceux qui », et la proposition « les gens qui » constituait un étoffement inutile. La confusion entre les verbes « écouter » et « entendre » était évidemment pénalisée, puisqu'il s'agissait d'un faux-sens. Seul l'usage du présent se justifiait dans le contexte, l'imparfait étant une erreur de repérage et de concordance des temps. Les deux points devaient être conservés, puisque la deuxième partie de l'énoncé permettait d'expliquer la nature de la récompense.

La traduction « Ceux qui écoutent sont récompensés : » était donc attendue.

#### **either warned of predators or alerted to food.**

La deuxième partie de l'énoncé appelait un étoffement. Une traduction de type « avertis de prédateurs », constituait un calque syntaxique lourd, qui ne pouvait être évité que par l'ajout d'un nom : « avertis de la **présence** de prédateurs », « de la **disponibilité** de nourriture ». Il était attendu des candidats qu'ils conservent la symétrie du segment, tout en évitant l'écueil de la répétition.

*warned* et *alerted* devaient être traduits par deux verbes différents et l'étoffement devait également être de nature variée.

La structure *either ... or...*, pouvait, quant à elle, être traduite par « soit... soit... » ou « tantôt... tantôt... », qui représentent les solutions les plus idiomatiques en français.

Le jury a accepté : « tantôt [soit] prévenus de la présence de prédateurs, tantôt [soit] alertés de la disponibilité de nourriture ».

#### **Kya knew something was up.**

De nombreuses erreurs ont été relevées sur la traduction de *Kya knew*.

Le passé simple était attendu, afin de marquer un retour à l'action et d'exprimer l'aspect ponctuel du verbe, directement lié aux cris des corbeaux du segment 8. Ainsi le choix de l'imparfait ne représentait pas une erreur grammaticale en soi, mais dénotait une compréhension erronée de la chronologie des événements.

L'expression *something was up*, pouvait poser un problème de registre. Des propositions comme « ça ne collait pas », « il y avait anguille sous roche », ou bien encore, « un truc clochait », revêtaient une connotation trop familière. « Que quelque chose se tramait » ou bien « qu'il se passait quelque chose » étaient les traductions les plus efficaces. « Que quelque chose se passait », constituait un calque syntaxique qu'une relecture attentive aurait pu éviter.

#### Traductions proposées pour ce segment

*Ceux qui écoutent sont récompensés : tantôt [soit] prévenus de la présence de prédateurs, tantôt [soit] alertés de la disponibilité de nourriture. Kya sut qu'il se passait quelque chose [que quelque chose se tramait].*

#### **SEGMENT 10 : She pulled in the line, wrapped it around the pole even as she pushed silently through the brush with her shoulders.**

Le segment 10 a, en revanche, représenté un véritable défi syntaxique pour nombre de candidats, qui se sont éloignés considérablement du texte source. Nous rappelons qu'il ne faut jamais se départir de son bon sens, meilleur allié contre les non-sens et barbarismes en tous genres.

#### **She pulled in the line, wrapped it around the pole**

Nous ne reviendrons pas ici sur la traduction de *line* et *pole* qui a déjà été traitée au segment 5.

La première partie de ce segment se décomposait en trois actions accomplies par le personnage et il s'agissait de bien déterminer leur chronologie ou concomitance.

*She pulled in the line* représentait le début de la mise en mouvement de Kya. Il fallait ici faire appel à l'expression idiomatique appartenant au domaine de la pêche : « remonter sa ligne ». L'utilisation du verbe « tirer », menait à des calques impropres, pouvant parfois aller jusqu'au non-sens.

Après la virgule, qui devait être conservée, le deuxième syntagme verbal, *wrapped it around the pole* semble avoir dénoté une difficulté de visualisation du geste. Il s'agissait, en réalité, du geste du pêcheur qui enroule la ligne autour de sa canne, afin de lui éviter des mouvements autour de celle-ci. Nous étions, à nouveau, dans un cas de figure où il était indispensable de rester cohérent, et de tenir compte du contexte.

« Elle remonta la [sa] ligne, l'enroula autour de la canne, » était une traduction acceptable.

### **even as she pushed silently through the brush**

Il était ardu, dans cette partie du segment, de parvenir à articuler tous les détails, très visuels, qui donnaient vie au mode de déplacement de Kya. Il était tout d'abord essentiel d'avoir compris qu'elle commençait à marcher, tout en enroulant sa canne. C'est ici l'urgence de la situation qui était mise en relief. « Tandis qu'elle avançait », proposé par de nombreux candidats, pour *even as she*, était donc une sous-traduction. L'ajout de l'adverbe « déjà », était nécessaire pour conserver cette idée de simultanéité.

La traduction littérale de *push* ne pouvait fonctionner. Étant associé à *through*, il devait être traduit par des expressions très dynamiques comme « avançait... à travers », « se frayait un chemin... à travers », ou « s'enfonçait dans », qui permettaient de restituer cette facilité de déplacement dans son environnement.

Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur le danger des omissions, qui sont très pénalisantes, et qui semblent pouvoir être évitées avec une relecture attentive. De nombreux candidats ont en effet oublié la présence de l'adverbe *silently*, qui devait être traduit littéralement par « silencieusement ». « En silence » évoquait davantage une absence de parole, et laissait de côté la volonté de Kya de ne produire aucun bruit, aucun son.

L'imparfait s'imposait, puisqu'il s'agissait d'une action durative qui offrait un cadre descriptif à l'action.

Il était donc recevable de traduire par : « tandis qu'elle avançait déjà silencieusement à travers les broussailles,

### **with her shoulders**

« Avec ses épaules » constituait un calque syntaxique lourd, qui pouvait être évité avec une expression plus idiomatique : « à coups d'épaule ».

### **Stopped again, listened.**

La fin du segment permettait justement un retour à cette action, et de fait, un retour au passé simple.

La nature très elliptique de l'énoncé en anglais devait être respectée. Un choix restait néanmoins possible entre une ellipse maximale, correspondant à une traduction littérale : « S'arrêta à nouveau, écouta », ou un léger étoffement, avec l'ajout du pronom personnel sujet « elle ».

Des propositions comme « tendit » ou « prêta l'oreille » étaient également acceptables.

#### Traductions proposées pour ce segment

*Elle remonta la [sa] ligne, l'enroula autour de la canne, tandis qu'elle avançait déjà silencieusement à travers les broussailles, à coups d'épaule. S'arrêta à [de] nouveau, écouta.*

**SEGMENT 11 : A dark clearing—one of her favorite places—spread cavernlike under five oaks so dense only hazy streams of sunlight filtered through the canopy, striking lush patches of trillium and white violets.**

Ce segment décrit le paysage qui s'offre à la vue de Kya et porte notamment sur la lumière qui l'éclaire.

#### **A dark clearing—one of her favorite places—spread cavernlike**

Cette première partie du segment comporte un syntagme nominal (*one of her favorite places*) encadré de tirets ; de nombreux candidats ont retenu en français des virgules comme signes de ponctuation, ce qu'a approuvé pleinement le jury. Le choix de parenthèses ou de tirets a paru moins heureux. Le nom *clearing* a été traduit correctement par « clairière » dans la majorité des copies, toutefois, on a pu relever des erreurs telles que « étendue de terre sombre ».

Le verbe *spread* a posé davantage de difficultés : les candidats ont songé aux verbes « s'ouvrir », « s'étaler » ou « se répandre », qui ont donné lieu à des formulations maladroites ; le verbe « s'étendre », en revanche, convenait d'un point de vue sémantique et stylistique. L'adjectif *cavernlike* introduit bien sûr dans le texte une comparaison avec une grotte ou une caverne : une traduction par « telle une grotte / une caverne » était tout à fait recevable à condition que l'accord de « tel » avec le nom qui suit soit respecté. Ici comme dans tout le texte, il fallait se garder de réécritures abusives, et opter pour une formulation telle que « Un de ses endroits préférés était une clairière » pêche de ce point de vue. Pour cette première partie du segment, le jury a ainsi approuvé des traductions du type : « Une clairière sombre, un de ses endroits préférés, / l'un de ses endroits favoris, s'étendait telle une grotte / une caverne ».

#### **under five oaks so dense only hazy streams of sunlight filtered through the canopy**

Le nom *oaks* a posé peu de difficultés. Il était bien sûr attendu des candidats qu'ils le connaissent, ce qui était le cas de la grande majorité d'entre eux, bien que le jury ait trouvé quelques noms fantaisistes, comme « cyprès », par exemple. Le jury a jugé qu'un léger étoffement de la préposition *under* était préférable (« à l'ombre de »), comme de l'adjectif *dense* (« au feuillage si dense »). Ces premiers mots ont été bien compris des candidats. Il en va en revanche différemment de la suite. L'adjectif *hazy*, en particulier, a apparemment posé problème dans de nombreuses copies : le jury a ainsi rencontré des traductions par « de faibles traits de lumière », « des rayons de lumière tamisés » « des rayons flous », « des rayons brumeux », « de petits faisceaux lumineux », « de fins rayons de soleil » ; « des halos de rayons de soleil », « des rayons blafards », « des rayons furtifs », « des raies de lumière hasardeuses » « des faisceaux flous », « des rayons vacillants » ou encore « de vagues ruisseaux de lumière ». Dans tous ces cas, *hazy* semble n'avoir pas été bien compris ; certaines copies ont en revanche eu recours à « vaporeux », ce qui a paru entièrement satisfaisant au jury.

Pour le nom *canopy*, le jury a privilégié une traduction par « voûte » ; « canopée » n'est pas tout à fait exact car il renvoie à un milieu géographique différent de celui qui est décrit dans le roman ; une

traduction par « branches » ou « cime des arbres » relève de la réécriture. Enfin, il ne s'agissait évidemment pas ici de « canapé », comme le jury a pu parfois le lire dans quelques rares copies.

En résumé, ont été jugées acceptables des propositions du type : « à l'ombre de cinq chênes au feuillage si dense que seuls de vaporeux rayons de lumière filtraient à travers la voûte ». En revanche, il est préconisé d'éviter les réécritures comme « le feuillage ne laissait passer que / ne laissait pénétrer que de vaporeux rayons de soleil », peu précises.

### **striking lush patches of trillium and white violets**

Dans cette partie du segment, les mots *lush*, *patch* et *trillium* n'étaient manifestement pas toujours parfaitement connus des candidats. Pour traduire *lush*, le jury a privilégié le choix de « luxuriant » plutôt que de « foisonnant » ou « touffu », qui ne rendent pas le trait positif de *lush*. Des traductions littérales de *strike* (par les verbes « heurter » ou « frapper ») n'ont pas paru entièrement convaincantes et le recours à une formulation telle que « faire apparaître » a semblé préférable. Le nom *patch* ne renvoie ni à des rangées de fleurs, ni à des lits, pas plus qu'à des taches, des amas ou à des patchs et c'est le nom « parterre » qui a paru le plus proche du texte source. Enfin, le nom *trillium* est transparent et pouvait être traduit par « trille » ou « trillium ». Le choix de « jacinthe », « pensée » ou « mousse », en revanche, a été pénalisé car il est inexact.

Une traduction telle que « faisant apparaître de luxuriantes parcelles de trillium / trille et de violettes blanches » paraissait ainsi pleinement satisfaisante.

#### Traductions proposées pour ce segment

*Une clairière sombre, un de ses endroits préférés, [l'un de ses endroits favoris.] s'étendait telle une grotte [une caverne] à l'ombre de cinq chênes au feuillage si dense que seuls de vaporeux rayons de lumière filtraient à travers la voûte, faisant apparaître de luxuriantes parcelles de trillium [trille] et de violettes blanches.*

### **SEGMENT 12 : Her eyes scanned the clearing but saw no one. Then a shape slunk through a thicket beyond, and her eyes swung there.**

Dans ce segment, Kya continue l'exploration visuelle de son environnement immédiat à la recherche de la source du bruit qu'elle a entendu. L'une des difficultés qui se posent est lexicale et concerne les verbes de mouvement (*slink* et *swing*).

#### **Her eyes scanned the clearing but saw no one.**

De nombreux candidats ont décidé de commencer la phrase par le syntagme nominal « ses yeux ». Ce choix a pour mérite d'être fidèle au texte source mais il donne lieu à des traductions quelque peu maladroitement (« ses yeux scrutèrent la clairière ») ; le jury a préféré les formulations rappelant que c'est le point de vue de Kya qui nous est livré, telles que « Elle balaya / parcourut la clairière du regard ». Comme dans le segment 11, le jury a regretté que le nom *clearing* ne soit pas connu de tous les candidats, certaines copies l'ayant traduit par « espace entre les arbres », voire par « clairvoyance ». Quant au verbe *scan*, il ne peut être traduit en français par le verbe « scanner », qui relève ici du contresens. « Observer méticuleusement » n'est pas tout à fait exact, « circuler sur la clairière » est très maladroit. Outre « balayer / parcourir du regard », le jury a également accepté les verbes « scruter » ou « sonder ». Ajoutons que c'est ici une succession de procès qui est narrée, le temps à privilégier est donc le passé simple plutôt que l'imparfait. Comme dans le reste du texte, le registre invite à rejeter le choix du passé composé : les traductions « elle parcourait la clairière du regard » et « elle a parcouru la clairière du regard » ont donc été pénalisées. Il va de soi que la maîtrise de la conjugaison est fondamentale et la méconnaissance des formes du passé simple est fortement pénalisée : rappelons

par exemple que « parcourût » correspond à la troisième personne du subjonctif imparfait et non du passé simple de l'indicatif.

La seconde partie de l'énoncé, *but saw no one*, ne posait pas de difficulté particulière et la plupart des copies ont opté pour des traductions comme « mais elle ne vit personne », qui a été acceptée. Des formulations telles que « elle ne trouva personne » ou « elle ne vit rien », en revanche, s'éloignent du texte sans que cela puisse se justifier.

Les traductions acceptées sont donc « Elle scruta / sonda la clairière / Elle balaya / parcourut la clairière du regard mais ne vit personne. »

### **Then a shape slunk through a thicket beyond,**

Ici, la difficulté lexicale principale qui s'est apparemment posée aux candidats est celle de *slink*, qui renvoie à un déplacement furtif et silencieux. On peut donc penser aux formulations « se glisser furtivement » ou à « se faufiler ». Comme au segment 5, le jury a pu noter que le nom *thicket* n'était pas toujours connu, ce qui a donné lieu à des traductions fantaisistes (« tronc », « tour d'eau », « ruisseau », « bassin » et même « thicket »). Dans de rares cas, l'analyse de *a thicket beyond* a donné lieu à des non-sens (cette séquence a ainsi été traduite dans une copie par « un épais au-delà ») mais de nombreux candidats ont manifestement eu du mal à se représenter la scène spatialement : *beyond* renvoie à une démarcation spatiale mais pas nécessairement à une distance, le jury a donc accepté des traductions comme « un fourré qui se trouvait plus loin » mais « un fourré au loin » n'est pas tout à fait exact. Quant aux choix d'« un buisson droit devant » ou « un buisson derrière », ils ne correspondent pas à la scène décrite. Enfin, pour traduire le nom *shape*, « silhouette » était ici un choix lexical plus convaincant que « forme » ou « ombre ».

On peut donc retenir les formulations « Puis une silhouette se glissa furtivement / se faufila dans un fourré qui se trouvait plus loin ».

### **and her eyes swung there.**

Là encore, le verbe *swing*, qui renvoie ici à un mouvement rapide, a posé problème dans de nombreuses copies. Le jury n'a pas retenu des traductions comme « elle balançait son regard dans cette direction », « son regard s'élança / se jeta / se projeta dans cette direction », jugées maladroites, voire peu compréhensibles ; « son regard s'accrocha là » relève du non-sens.

L'adverbe *there* (qui reprend le fourré évoqué précédemment) pouvait être traduit par « là » ou « dans cette direction ». Ont ainsi été acceptées les traductions « et son regard se tourna / porta là / et elle tourna les yeux dans cette direction. »

#### Traductions proposées pour ce segment

*Puis une silhouette se glissa furtivement [se faufila] dans un fourré qui se trouvait plus loin et son regard se tourna [se porta] là [et elle tourna les yeux dans cette direction].*

*Rapport établi par Camille Jaouen avec la contribution de la commission Version (Jean-Michel Abolivier, Stéphanie Béliçon, Élodie Ferri et Tanguy Martin-Payen)*

#### 3.2.3. Explication de choix de traduction

Le format de l'épreuve et les attendus méthodologiques n'ayant pas été modifiés, les candidats sont, cette année encore, invités à consulter les rapports précédents (notamment celui de la session 2015) avant de se consacrer à la lecture de celui-ci. Le présent rapport traite particulièrement du sujet proposé lors de la session 2023.

## Remarques générales

Tout comme les dernières années, le jury se félicite de constater que très peu de candidats ont fait l'impasse sur cette partie de l'épreuve. Cela montre qu'ils ont compris son importance, même si, comme les années précédentes, elle est trop souvent traitée de façon rapide et lacunaire. Le jury ne saurait se contenter de quelques éléments en style télégraphique, ni d'une simple description de la traduction finale retenue. Il rappelle que l'exercice d'explication de choix de traduction (ECT) ne doit pas être négligé. Une bonne préparation et un entraînement régulier tout au long de l'année sont la clé pour acquérir les connaissances ainsi que la méthodologie nécessaires au traitement des trois parties de l'épreuve dans le temps imparti (5h). L'ECT ne doit pas être la variable d'ajustement. Pour rappel, le jury estime que le candidat doit y consacrer environ 1h30 pour pouvoir la traiter correctement. Si ce temps varie selon les candidats, garder le traitement de cette épreuve pour la fin, si l'on a le temps, ne constitue nullement une bonne stratégie.

Par ailleurs, nombreuses sont les copies qui proposent seulement un étiquetage grammatical (souvent erroné) ou une description de la traduction retenue sans la justifier. Une description est bien sûr importante mais il ne faut pas tomber dans le travers d'un étiquetage mot à mot. Il faut repérer les grands ensembles. Par exemple, pour le segment de thème « comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux », plutôt que de dire que l'on est en présence d'une préposition, d'un déterminant, d'un nom, d'un pronom relatif, d'un verbe, etc., il est préférable que les candidats identifient qu'il s'agit d'un syntagme prépositionnel incluant une préposition et un GN complété par une proposition subordonnée relative. Une atomisation du segment en faisant l'impasse sur l'échelle de la proposition ou des syntagmes nuit très souvent à la clarté du propos. Il est bien sûr possible et demandé d'être plus précis, surtout dans l'analyse, mais il est important de montrer comment la phrase fonctionne syntaxiquement car l'analyse et les choix de traduction en dépendent souvent.

Comme chaque année, le jury attire l'attention des candidats sur le fait qu'il leur faut montrer une bonne maîtrise des termes grammaticaux. Les connaissances sont encore parfois fragiles, et nombreux sont les candidats qui mélangent les natures (ex. : « comme » identifié comme un adverbe), et les fonctions. Le jury a aussi souvent été confronté à des termes inventés. Enfin, la référence très fréquente à l'emphase pour expliquer l'inversion auxiliaire/sujet présente dans le segment de version « No longer did she daydream » montre là aussi une mauvaise connaissance des termes et de ce à quoi ils renvoient. Si insistance il y a bien dans cette proposition, elle porte sur la locution adverbiale antéposée, phénomène qui n'implique pas d'emphase, qu'elle soit grammaticale ou lexicale.

Par ailleurs, le jury rappelle que l'épreuve a pour but d'expliquer les *choix de traduction*. Il convient donc d'explorer les choix qui s'offrent pour chaque enjeu repéré, en discutant les options (de façon construite, organisée et argumentée) afin d'aboutir à la traduction retenue. Il faut envisager différentes solutions *pertinentes* et en expliciter leurs mérites et leurs faiblesses. Cette démarche permet d'aboutir logiquement à la traduction retenue.

Le jury souligne également qu'il est impératif de faire figurer la traduction retenue pour les segments soulignés à la fois à la fin de chaque explication **ET** dans le corps du texte de la version et du thème. Si tel n'est pas le cas, la copie est sanctionnée par les correcteurs. Il faut aussi s'assurer que la proposition présente dans les traductions et celle proposée à la fin de chaque partie de l'ECT sont rigoureusement les mêmes, faute de quoi, le candidat sera là aussi pénalisé. Il en va de même pour les traductions retenues qui diffèrent des traductions d'étape annoncées dans chaque partie de l'ECT. Proposer un développement pour justifier une certaine traduction mais finalement opter pour une traduction différente, sans explication, n'a que peu de sens, et est sanctionné.

Comme cela a déjà été rappelé dans les rapports précédents, un autre écueil récurrent est de proposer une analyse littéraire, voire psychologisante, des segments et de leur traduction. Nombreuses sont les traductions qui sur-interprètent le texte source du fait d'une lecture psychologique du personnage (ce fut particulièrement le cas pour le verbe *regarder* dans le segment de thème). Les candidats ont souvent voulu étoffer inutilement des segments qui n'en avaient pas besoin. Cette année, des éléments de

lexique qui ne posaient pas de problèmes majeurs, tels que *regarder* (il fallait bien entendu explorer les différentes possibilités qu'offre la langue anglaise mais cela peut signifier opter pour la traduction neutre *look at*), *with* ou encore *wing* ont fait l'objet de longs développements, comme si les candidats pensaient que leur proposition de traduction devait impérativement être complexe, voire inédite.

L'ECT est une épreuve de traductologie fondée sur une analyse linguistique des énoncés, indispensable pour justifier des choix en matière de procédés de traduction. Cette année encore, le jury a pu lire des justifications du type « cela n'est pas idiomatique », « cela serait maladroit », comme autant de preuves d'un évitement face à une difficulté d'ordre linguistique. La traduction de la préposition « comme » dans le segment de thème a particulièrement donné du fil à retordre aux candidats, et ce, pour deux raisons. En premier lieu, ils ont eu du mal à identifier la nature du mot. De cette première difficulté a découlé une mauvaise compréhension de la syntaxe du segment, qui a conduit à un choix erroné et à des justifications peu satisfaisantes : « on ne peut pas traduire par *like* car ce qui suit n'est pas un SN » (= mauvaise identification de ce qui suit « comme »), « je traduis par *as* car c'est plus soutenu » (cette justification, qui fonctionne dans le cas de *As I said vs Like I said*, n'est pas pertinente pour notre segment car « comme » est suivi d'un SN et non d'une proposition).

Le jury attire aussi l'attention des candidats sur le fait que si les remarques de prosodie peuvent être tout à fait pertinentes, elles ne sont en aucun cas la seule base sur laquelle fonder ses choix. L'aspect poétique du texte, comme les références aux allitérations et assonances, sont souvent peu pertinentes, mal exploitées et le signe d'une non-maîtrise de l'enjeu de l'épreuve.

Dans le même ordre d'idées, si des remarques d'ordre lexical sont pertinentes et doivent être faites (le jury en a d'ailleurs identifié plusieurs dans les éléments d'analyse proposés ci-dessous), il ne faut pas limiter son explication à ces dernières. Outre l'aspect lexical, les candidats doivent donc aussi prendre en compte le temps des verbes, l'aspect grammatical, la morphologie, la syntaxe, ainsi que la ponctuation. Notons que cette année le segment de version incluait un point-virgule final ; il fallait donc le prendre en compte, et le faire figurer dans la proposition de traduction donnée à la suite de l'explication des choix.

Les candidats doivent prendre le temps d'analyser les enjeux (qui peuvent être nombreux) du segment et d'en retirer les plus pertinents. Par exemple, la place du COD dans *elle le regarda* (placé entre le sujet et le verbe en français alors que cet ordre est exclu en anglais) ne saurait constituer un enjeu principal. Ainsi, s'il peut être intéressant de remarquer les différences de syntaxe sur ce point entre le français et l'anglais, il convient de s'intéresser à des enjeux plus complexes.

C'est pourquoi, comme suggéré dans les rapports précédents, il faut découper l'explication non pas en analyses de mots ou de groupes de mots mais en enjeux (lexicaux, grammaticaux, syntaxiques, stylistiques, etc.), et cela ne peut être fait qu'au terme d'une analyse méthodique du segment et d'une problématisation des enjeux qui sous-tendent sa traduction. Pour ce faire, il est important que les candidats connaissent et puissent nommer les procédés de traduction auxquels ils ont recours. Il leur faut donc savoir précisément ce que sont un calque, une transposition, un étoffement ou encore une modulation, et ne pas utiliser ces termes de façon interchangeable.

Le jury souhaite enfin souligner l'importance à accorder à la correction de la langue française et à la lisibilité de la copie. De trop nombreuses copies cumulent encore des erreurs grossières, sans doute par manque de temps de relecture, et une écriture difficilement déchiffrable. Elles sont bien entendu pénalisées.

Pour résumer, les attentes (les mêmes que les années précédentes) sont les suivantes :

- une **identification correcte** des éléments analysés et leur description au moyen d'une terminologie grammaticale adéquate (elle-même correcte) ;
- une **problématisation** élaborée à partir des enjeux spécifiques soulevés par les segments à analyser (tout placage de connaissances étant sanctionné) ;

- une copie **bien rédigée**, dans un français correct et une graphie lisible ;
- une argumentation **claire**.

La proposition de corrigé qui suit n'est nullement ce qui est attendu des candidats. Le jury est conscient du temps limité dont ils disposent et n'attendait pas d'eux qu'ils traitent tous les points abordés ci-après. Toute copie qui faisait montre d'une démarche analytique et démonstrative, reposant sur des connaissances solides a été bonifiée. Afin d'aider les candidats, le jury propose cette année un classement des questions. Les prioritaires sont indispensables afin d'obtenir la note maximale.

### Thème

***elle le regarda, comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux. (II.8-9)***

### **Éléments d'identification et de contextualisation**

Le segment est une proposition coordonnée à gauche à une autre proposition. L'énoncé apparaît dans un passage narratif situé au début du roman. La comparaison générique présente dans ce passage est un point important de l'explication de traduction.

L'extrait suit l'arrivée de Mathilde et Amine au Maroc (dont Amine est originaire). Il se concentre sur l'expérience de la jeune femme dans ce nouvel environnement, qu'elle perçoit comme hostile.

### **Questionnements**

#### **Prioritaires :**

- **(Grammaire) Traduction de *comme***
- **(Syntaxe) Traduction de la relative et choix de la structure**
- **(Lexique) Traduction de *amadouer* et *regarder***

#### **Secondaires :**

- **(Syntaxe) Élision potentielle de *elle***
- **(Lexique) Traduction de *chercher***
- **(Lexique) Traduction de *furieux***
- **(Lexique) Traduction de *enfant* et *parent***

### **Éléments d'analyse**

#### **Conservation du pronom personnel sujet *elle***

Quand deux propositions coordonnées partagent le même sujet, il est très fréquent en anglais d'effacer la seconde mention. Si l'on peut envisager de garder *she* en début de segment, l'on pourra aussi opter pour son élision.

#### **Traduction de *regarda***

Le verbe *regarda* peut être traduit de différentes façons en anglais. Cependant, le contexte nous fait exclure de fait le verbe *watch*, qui implique une scène qui nous absorbe et nous fait oublier ce qu'il peut y avoir autour. Par ailleurs, *watch someone* implique souvent que la personne regardée est en mouvement. *To stare* reprend bien l'idée de regard appuyé présente dans la situation mais fait passer d'autres émotions que celle associée à la volonté d'amadouer. Le jury a donc opté pour *look*, qui a l'avantage de garder la neutralité du verbe *regarder* et d'être compatible avec le but du regard.

### Traduction de *comme*

*Comme* exprime une comparaison. Le choix peut alors se faire entre les prépositions *as* et *like*. Ici, il n'est pas question de dire que le personnage est un enfant (identification : *as a child = as the child she was*) mais bien qu'elle se comporte de la même façon dont se comporte un enfant quand il veut amadouer un parent furieux (ressemblance/similitude). La comparaison reposant sur une ressemblance, c'est donc *like* qui sera choisi.

### Traduction des termes appartenant au champ lexical de la famille : *enfant* et *parent*

La traduction d'*enfant* ne présente pas de problème particulier mais peut tout de même soulever quelques questions. Comme il s'agit d'une jeune femme, l'on pourrait être tenté de faire référence au genre lors du passage à l'anglais : *a (little) girl*. Cependant, on évitera ce choix car il nous éloigne de la généralité du terme *enfant*, qui est épïcène, justement parce qu'il ne renvoie pas à un enfant en particulier, clairement identifié, mais bien à un élément quelconque de la classe, quel que soit son genre. C'est le statut d'enfant (en opposition à celui de parent) qui importe ici. On exclura également *daughter* pour les mêmes raisons. De la même façon, on veillera à garder le même registre, ce qui exclura *kid*. C'est donc *child* qui sera choisi.

Le nom *parent* peut avoir deux sens en français : soit il renvoie au père ou à la mère ; soit il renvoie à un membre de la famille, à une personne appartenant à la même famille. Selon la définition la plus appropriée, la traduction sera soit *parent*, soit *relative*. La position d'enfant à laquelle Mathilde se trouve réduite milite en faveur de la première interprétation. C'est bien le rapport de force entre un enfant et une autorité parentale qui est mis en avant. Par ailleurs, comme pour le choix de traduction d'*enfant*, il faut veiller à conserver le caractère épïcène et le registre du terme source. On évitera donc les termes : *mother, father* ainsi que *mum/mom/mommy* et *dad/daddy*. On choisira donc *parent*.

### Traduction de la structure relative

Pour la traduction de cette proposition subordonnée relative, nous avons la possibilité de garder une structure équivalente à celle employée en français. Cependant, le jury lui a préféré une proposition participiale présent qui permet d'éviter la mention du sujet de la subordonnée sous la forme d'un pronom relatif. De plus, elle permet de ne pas donner au verbe d'ancrage temporel, participant ainsi de l'expression de la généralité.

### Traduction du verbe *cherche à*

Pour traduire ce verbe, on peut choisir le verbe neutre *try* mais aussi le verbe un peu plus formel *seek* : *trying, seeking to*. En revanche, *attempt, endeavor* et *strive* sont à éviter car ils impliquent un grand effort physique ou cognitif, alors qu'il ne s'agit ici que d'un regard.

### Traduction du présent de l'indicatif

Si l'on opte pour la traduction de la structure relative par une subordonnée relative à mode fini en anglais, il faut choisir un temps et un aspect pour le verbe. Le présent de l'indicatif français peut être traduit par du présent simple ou progressif en anglais. Dans la mesure où le verbe renvoie à une situation générique, et non à une situation particulière valable uniquement au moment de l'énonciation, il faut choisir le présent simple : *who tries/seeks to*.

Le choix du jury s'étant porté sur une proposition subordonnée relative participiale, la question du temps ne se pose pas : *trying/seeking to*.

### Traduction du verbe *amadouer*

Le verbe *amadouer* signifie « Flatter quelqu'un par de belles paroles ou d'autres moyens pour l'apaiser ou pour l'amener doucement à ce qu'on attend de lui » (TLFi). Étant donné le contexte, il ne s'agit pas d'obtenir quelque chose en usant de douceur mais plutôt d'apaiser une colère. *Coax* et *whedle* sont souvent utilisés pour traduire l'idée de recherche de gain ; ils ne conviennent donc pas ici.

Les verbes *appease* et *mollify* semblent mieux correspondre mais ils sont d'un registre plus formel qu'*amadouer*. Le jury propose donc de recourir aux verbes à particule **to sweeten sb up** ou **to soften sb up**.

### Traduction de l'adjectif *furieux*

L'adjectif ne pose pas de problème particulier. Si l'adjectif *angry* peut être envisagé, il semble sous-traduire le sens de *furieux*, puisque ce dernier signifie : « qui est en proie à une très grande colère, qui exprime la fureur » (TLFi). L'idée de colère est bien présente avec *angry* mais l'idée d'intensité est perdue. On optera donc pour une traduction très proche du français, en recourant à l'adjectif **a furious parent**.

### Traductions acceptées :

(she) looked at him, like a child trying / seeking | who tries / seeks to soften up / sweeten up a furious parent

### Étiquetage détaillé du segment

Le tableau suivant (tout comme celui présent plus bas, pour le segment de version) est fourni à titre de référence, dans la mesure où ces étiquetages sont à employer au cours de l'analyse. Le jury rappelle cependant que les candidats ne doivent pas se livrer à une description systématique préalablement à l'analyse et encore moins fournir un tableau puisque l'intégralité de leur développement doit être rédigé.

Étiquetage correct	Étiquetage erroné
<p><b><i>elle le regarda, comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux.</i></b></p> <p>Proposition coordonnée</p>	<p style="text-align: center;"><b>Phrase</b></p> <p style="text-align: center;"><b>Énoncé (pas faux en soi mais trop vague)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>GN/SN</b></p>
<p><b><i>Elle le regarda</i></b></p> <p>Pronom personnel sujet <i>elle</i></p> <p>Pronom personnel objet <i>le</i></p> <p>Verbe <i>regarder</i> au passé simple</p>	<p style="text-align: center;">Phrase</p>
<p><b><i>comme un enfant qui cherche à amadouer un parent furieux</i></b></p> <p>Nature : syntagme prépositionnel (SP) / groupe prépositionnel (GP)</p> <p>Fonction : complément circonstanciel / circonstant / adjoint de manière / de comparaison</p>	

<p><b>comme</b> : préposition</p> <p><b>un enfant [...] furieux</b> : SN/GN</p> <p><b>un enfant</b> : SN (article indéfini + nom / substantif dénombrable / fonctionnant en discontinu au singulier)</p>	<p>COI / complément prépositionnel</p>
<p><b>qui cherche à amadouer un parent furieux</b></p> <p>Proposition subordonnée relative (antécédent = SN/GN : un enfant)</p> <p>Fonction : modifieur de l'antécédent</p> <p><b>qui</b> : pronom relatif sujet</p> <p><b>cherche</b> : verbe au présent</p> <p><b>à amadouer un parent furieux</b> : proposition subordonnée infinitive (introduite par le marqueur à)</p> <p>Fonction : COD / objet de <i>cherche</i></p> <p><b>amadouer</b> : verbe/GV à l'infinitif</p> <p><b>un parent furieux</b> : GN / SN (article indéfini <i>un</i>, nom / substantif dénombrable / fonctionnant en discontinu singulier <i>parent</i>, adjectif épithète <i>furieux</i>)</p> <p>Fonction: COD / objet du verbe <i>amadouer</i></p>	<p>Proposition subordonnée complétive / interrogative</p>

### Version

***No longer did she daydream of winging with eagles; (1.2)***

### **Éléments d'identification et de contextualisation**

Le segment est une proposition indépendante, séparée d'une autre proposition par un point-virgule, qui est lui aussi souligné. Au-delà des questions de lexique que soulève le passage, la traduction de la locution adverbiale *no longer*, qui a été antéposée afin de mettre en relief la polarité négative, représente un enjeu majeur, qui conditionnera les choix opérés dans la traduction du reste du segment.

### **Questionnements**

#### **Prioritaires :**

- **(Syntaxe)** Traduction de la locution *no longer* et rendu de son antéposition avec inversion sujet-auxiliaire
- **(Lexique)** Traduction du verbe *daydream*
- **(Grammaire / morphologie)** Traduction du prétérit

## Secondaires :

- (Lexique) Traduction du verbe *wing* (*with*)
- (Ponctuation) Point-virgule

## Éléments d'analyse

### **No longer did she**

La locution adverbiale *no longer* pourrait sembler ne pas poser de problème de traduction particulier. Il est souvent possible de la traduire par *ne... plus*. Cependant, elle représente un enjeu de traduction dans l'énoncé à traiter car son placement en début de proposition déclenche une inversion obligatoire entre sujet et auxiliaire en anglais (car c'est un élément négatif). Cet agencement n'est pas déclenché en français et est de fait impossible si l'on opte pour *ne... plus*. Du reste, *ne... plus* ne peut être antéposé.

*Elle ne ... plus de...* ne sera pas retenu ici car cette traduction gomme la mise en avant stylistiquement marquée du complément circonstanciel de temps, qui permet d'insister sur une évolution (par rapport à un état évoqué dans le texte avant mais non présent dans le texte à traduire) significative.

Afin de reproduire l'effet de l'antéposition de la négation, plusieurs possibilités s'offrent à nous. L'adverbe **désormais** et la locution adverbiale **jamais plus** peuvent être placés en début de proposition.

Néanmoins, le jury préfère la réorientation suivante : **c'en était fini de...**, qui permet de conserver la mise en relief de la polarité négative en début de proposition, et peut être suivie d'un groupe nominal, ce qui facilitera la traduction du verbe *daydream*. Si ce choix est fait, il aura toutefois des incidences sur le choix de traduction des unités qui suivent (voir éléments d'analyse suivants).

### **Traduction du verbe *daydream***

La traduction la plus évidente pour ce verbe est *rêvasser*, mais sa complémentation n'est pas si simple car il a un emploi très majoritairement intransitif. Garder ce verbe impliquerait de procéder à un étoffement redondant : *rêvasser en (s')imaginant faire...* Le verbe **rêver** a l'avantage de renvoyer à une situation où l'on laisse aller ses pensées et il a une complémentation plus facile à former (*rêver de faire quelque chose*).

Pour la proposition que le jury a privilégiée (*c'en était fini de...*), il faut procéder à une recatégorisation (ou transposition) du verbe en nom : *c'en était fini des **rêveries***, car le nom *rêveries* a le mérite de suggérer l'état d'éveil présent dans le composé *daydream*, contrairement au verbe *rêver* qui porte une ambiguïté (sommeil ou veille) qui ne peut être levée que grâce au co-texte.

### **Temps du verbe *did***

Le prétérit simple peut se traduire par deux temps en français : le passé simple et l'imparfait. Le passé simple permet d'envisager le procès qu'il accompagne dans sa globalité. Ce dernier marque un fait passé unique à un moment précis. Or, ici, il s'agit de mettre l'accent non pas sur une action ponctuelle mais sur une habitude perdue. L'imparfait est donc le seul choix possible : **c'en était fini.../jamais plus elle ne rêvait...**

### **Traduction de la séquence *of winging***

*Wing* n'est pas un verbe fréquent mais le contexte le rend facilement compréhensible. Deux possibilités de traduction sont envisageables : **voler** (qui dénote une activité), et **s'envoler** (qui dénote un achèvement, c'est-à-dire le passage d'un état à un autre). Ici, le contexte ne permettant pas de trancher

la question, le jury a accepté les deux, même s'il a une légère préférence pour *voler*, plus compatible avec le fantasme d'apesanteur.

Si *daydream* a été traduit par le verbe *rêver*, le syntagme prépositionnel sera traduit par une proposition subordonnée infinitive introduite par le marqueur *de* : **rêver de (s'en)voler**. Si en revanche c'est une recatégorisation par un nom qui a été choisie, il faudra modifier le type de subordonnée (une infinitive n'est pas compatible avec *rêverie*) et passer par une relative : **des rêveries où elle (s'en)volait...**

### Ponctuation

Le point-virgule qui clôt ce segment doit aussi attirer l'attention du candidat. En effet, ce dernier faisait partie du soulignement. Quatre possibilités s'offrent à nous : conserver la ponctuation telle qu'elle est, la remplacer par une virgule, opter pour un point final ou introduire deux points explicatifs. La virgule peut servir à séparer deux propositions mais il faut pour cela qu'elles soient liées par une relation logique de cause, condition, etc. Or, ici, ce n'est pas le cas : la seconde proposition (*perhaps when you have to paw your supper from mud, imagination flattens to that of adulthood*) est un commentaire sur l'évolution de l'état d'esprit de la jeune fille. On évitera donc la parataxe. Le point est possible, même s'il marque une pause plus grande entre les deux propositions indépendantes. Le point-virgule, qui permet de conserver le lien entre les deux phrases grammaticalement complètes mais logiquement associées, a aussi été accepté, tout comme les deux points explicatifs.

### Traductions acceptées :

Jamais plus elle ne rêvait / désormais elle ne rêvait plus de voler/s'envoler avec les aigles ; / : / .

C'en était fini des rêveries où elle volait / s'envolait avec les aigles ; / : / .

Étiquetage correct	Étiquetage erroné
<p><b>No longer did she daydream of winging with eagles</b></p> <p>Proposition indépendante</p>	<p><b>Phrase</b></p> <p><b>Énoncé (pas faux en soi mais trop vague)</b></p> <p><b>Syntagme / groupe adverbial</b></p>
<p><b>no longer</b> : locution adverbiale</p>	<p>Syntagme / groupe nominal</p> <p>Syntagme / groupe adjectival</p> <p>Adverbe (au singulier)</p>
<p><b>did she dream</b></p> <p>Auxiliaire <i>do</i> (versé) au prétérit/passé</p> <p>Pronom personnel sujet <i>she</i></p>	<p>Proposition principale / matrice</p> <p>Syntagme / Groupe verbal</p> <p>Phrase interrogative</p>

Verbe composé ( <i>day + dream</i> ) à l'infinif / base verbale / infinitif sans <i>to</i>	Verbe au <u>présent</u>
<p><b>of winging with eagles</b></p> <p>SP/GP</p> <p>Fonction : complément d'objet indirect (COI) / complément prépositionnel</p> <p>Composé de :</p> <p><b>of</b> : préposition</p> <p><b>winging with eagles</b> : proposition subordonnée (nominale) gérondive</p> <p>Fonction: complément de la préposition</p> <p><b>winging</b>: Verbe au gérondif / à la forme -ing</p> <p><b>with eagles</b> : SP/GP</p> <p>Fonction : complément circonstanciel / adjoit / circonstant d'accompagnement</p> <p><b>with</b> : préposition (comitative)</p> <p><b>eagles</b> : GN (article zéro + nom/substantif fonctionnant en discontinu au pluriel <i>eagles</i>)</p>	<p>Syntaxme / Groupe nominal</p> <p>Proposition subordonnée (pour l'ensemble)</p> <p>Nom verbal</p>

Rapport présenté par Florence Floquet et la commission de linguistique (Charles Bonnot, Frédéric Chevalier, Romain Delhem, Rémi Digonnet) avec le concours des commissions de thème et de version et la contribution du jury

## 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 ; Entretien : 20 mn maximum)</i>	<i>2</i>

#### Remarques générales

Dans ce rapport, le jury de la session 2023 du concours souhaite rendre compte de ses principales observations en précisant ce qui pourrait susciter des interrogations et mériterait approfondissement. 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. Ils pourront s'inspirer d'un exemple de traitement proposé par un candidat sur l'un des dossiers de la session 2023. Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports 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.

Le jury de la session 2023 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. La gestion du temps et les repérages parmi la multiplicité des pages du dossier et des feuilles de brouillon peuvent en être facilités.

Le jury souhaite rappeler quelques incontournables. Contrairement à l'explication en langue étrangère (épreuve sur programme), l'exposé de la préparation d'un cours est une épreuve hors programme. Les sujets proposés à la session 2023 démontrent l'étendue infinie des thématiques, des genres et des aires anglophones concernées. Que ce soit la littérature (théâtre et roman écossais, poésie écossaise, afro-américaine, caribéenne ou sud-africaine, littérature classique du XIX<sup>e</sup> siècle, etc.), la civilisation (les faits d'actualité récents, les mythes fondateurs), ou la peinture (Hogarth, Gainsborough, Rockwell, Wiley). Les candidats ont pu se confronter à un panel large et divers, représentatif de la culture du monde anglophone dans son ensemble.

Si la connaissance des programmes de lycée est un prérequis obligatoire, 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 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 ces 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 *newsletters* de médias anglophones de référence).

#### 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. Le candidat peut tout à fait évoquer d'autres possibilités envisagées mais il importe qu'il concentre son projet sur le niveau finalement retenu.

S'il est attendu que le candidat détaille ses objectifs, il convient de veiller à ne pas produire une liste trop exhaustive ou incomplète qui ne correspondrait pas aux activités proposées en vue de la réalisation des tâches intermédiaires et de la tâche finale.

La réflexion personnelle doit ménager une place au bon sens et les candidats ne doivent pas s'interdire une part de créativité dès lors que des potentialités didactiques pertinentes auront été identifiées.

- **L'analyse du dossier**

Une analyse du dossier précède l'exposé du projet et du parcours didactique. Il n'y a pas de durée fixe pour cette première étape de l'exposé, mais le jury met en garde les candidats quant au temps consacré à la présentation de cette analyse : trop courte, elle ne permet pas de faire émerger les principaux enjeux du dossier ou de mettre en tension les différents documents ; trop longue, elle réduit le temps accordé à l'exposé du projet didactique. À titre indicatif, les meilleurs lauréats de cette session y ont consacré entre 10 et 15 minutes. Ils ont notamment évité de perdre un temps précieux en faisant l'économie d'une phase de redite d'éléments déjà connus du jury (titres et nombre des documents, nombre de pages, auteurs, éditeurs, etc.) et en allant à l'essentiel dès l'introduction. Le jury a en effet particulièrement apprécié les candidats qui ont présenté quelques éléments saillants avant de présenter les documents du dossier.

Les candidats doivent cibler d'emblée les forces du dossier qui permettront une mise en tension (et pas simplement la 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. Le traitement linéaire (document par document), s'il évite la paraphrase, n'est absolument pas proscrit, ni incompatible avec la mise en tension. Quant au traitement thématique, il est possible, mais risque cependant de donner une impression de confusion et de répétition s'il n'est pas parfaitement maîtrisé. Il ne doit pas conduire à un survol des documents.

Les bons candidats savent mettre en avant les éléments indispensables à l'identification d'un thème fédérateur dont doit découler la problématique, formulée clairement. Il convient également 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.

En tout état de cause, il s'agit de ne pas substituer à l'analyse des documents une paraphrase excessive ou une simple description des documents.

- **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 justifiés.

**Le choix d'un niveau d'apprentissage** doit être clairement motivé et justifié, en lien avec les

potentialités des supports, les attendus du programme et les activités envisagées. Si la mention du niveau ciblé est attendue, elle ne doit pas donner lieu à une récitation des descripteurs du *CECRL* déconnectée du dossier. Les axes et thématiques des programmes sont en effet des aides précieuses pour inscrire la séquence dans un niveau donné et déterminer une problématique. L'articulation entre tous ces éléments doit faire l'objet d'une explication 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. Il est rappelé que les documents ne relèvent pas *a priori* d'un niveau du *CECRL* ; c'est le croisement entre la difficulté du support et l'exploitation qui en est faite qui permet de cibler un niveau donné.

Il convient 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. De même, 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 ».

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, en effet, le lien entre les deux n'apparaît pas de façon assez limpide.

En cohérence avec les objectifs et dans la logique des tâches intermédiaires, **la tâche finale** 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 choisie ainsi que les outils et compétences requis pour la réaliser conditionnent donc, à rebours, la nature des activités proposées ainsi que les tâches d'entraînement. Le jury rappelle également qu'une tâche finale efficace et ambitieuse doit prendre en compte la dimension linguistique, mais également culturelle, du projet.

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 ne tenaient pas compte de la dimension citoyenne spécifique au dossier, voire mettaient les élèves dans une position peu recevable sur le plan éthique. S'il est important que les élèves soient confrontés à la pluralité des points de vue, on ne saurait leur demander d'adopter des positions contraires aux valeurs de la République.

Les rapports des sessions précédentes ont régulièrement rappelé les attentes du jury en matière d'identification des éléments facilitateurs et d'obstacles potentiels, de même qu'en matière de définition d'**objectifs** (linguistiques, méthodologiques, culturels, citoyens, etc.). Cependant, la présentation de ces objectifs doit être synthétique, éviter tout jargon inutile et surtout être cohérente avec la mise en œuvre qui en découle. Le jury insiste en outre sur l'impératif de veiller à l'adéquation desdits objectifs avec le niveau d'étude ciblé pour le projet et les éléments repérés lors de l'analyse universitaire. À titre d'exemple, certains candidats ont pertinemment perçu l'implicite de certains documents, mais n'en ont fait aucun état ni lors de la présentation de leurs objectifs pédagogiques, ni dans la mise en œuvre. 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.

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 grammatical de maîtrise du présent ou un objectif phonologique de réalisation du -ED dans une séquence destinée à des élèves suivant l'enseignement de spécialité LLCER en terminale, ou de demander à des élèves de tronc commun du cycle terminal de décrire une image pour réactiver le présent *be+ing*. S'agissant de l'objectif culturel, le candidat veillera à ce que le parcours proposé permette aux élèves d'acquérir les repères visés. En outre, l'objectif phonologique est souvent négligé ou indigent, notamment en matière de prosodie, et se résume parfois

à des objectifs plaqués, rarement abordés dans la mise en œuvre.

- **Le parcours**

La **cohérence interne** des parcours est un point important. Le candidat s'attachera à présenter l'ordre dans lequel il traitera les documents. Il justifiera cette hiérarchisation en expliquant en quoi elle permet aux élèves de découvrir, de s'approprier et de traiter la problématique. Les étapes devront être progressives et articulées de façon logique, chacune devant permettre un enrichissement (linguistique 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.

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. 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 (« ils repéreront... », « on fera émerger le sens », « ils seront amenés à... », « nous travaillerons... ») mais on indiquera clairement comment ils procéderont pour y parvenir.

De réelles **stratégies de compréhension et de reformulation**, toutes deux permettant un vrai accès au sens, sont attendues. Trop souvent, les candidats proposent de simples repérages qui ne sont pas exploités. Ils n'aident pas les élèves à comprendre, ils évaluent leur compréhension, ce qui ne permet pas d'acquérir des **compétences transférables**. 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 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-* », fragmentation excessive des supports, découpés en multiples sous-parties (étude d'un texte paragraphe par paragraphe, document audiovisuel réduit à une juxtaposition de courts segments), exploitation de vidéos sans le son ou sans l'image, travail de groupe non justifié. 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.).

Si les bons candidats pensent à évoquer leur objectif phonologique dans diverses activités de leur parcours, en revanche, trop peu de prestations montrent comment l'objectif linguistique se construit au fil de ce parcours, et quelles activités permettent de le mettre en œuvre. 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.

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. De même, le jury regrette la tendance de certains candidats à surestimer les acquis antérieurs des élèves sans envisager les remédiations nécessaires. De la même façon, il n'est pas envisageable de proposer l'exploitation de documents qui ne figurent pas dans le dossier.

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

- La **médiation** est souvent assimilée à la transmission d'informations d'un élève ou d'un groupe

d'élèves à un autre ou à la levée d'une incompréhension par recours à la langue française. La médiation 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 se résume pas à proposer des activités alternatives à un moment du parcours mais présuppose l'identification de besoins différents et nécessite, en réponse, l'apport d'outils adaptés permettant à des élèves de profils différents de cibler un même objectif, tout en autorisant divers degrés de réalisation. Nous conseillons la lecture du rapport du CNET mentionné dans la bibliographie / sitographie ci-dessous.

- **L'entretien**

Le jury a bien conscience que le candidat dispose d'un temps de préparation contraint. 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. Ce temps d'échange doit être appréhendé comme une opportunité de préciser ou reconsidérer les pistes élaborées, dans une interaction constructive. 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 note et l'écoute.

De nombreux candidats saisissent les opportunités offertes par le 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 du propos. L'entretien leur permet de se confronter à certaines incohérences ou maladresses afin de pouvoir revenir sur leur présentation.

- **La communication**

Certains candidats n'ont pas 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).

Beaucoup de candidats, sûrement sous l'effet du stress, proposent des présentations sur un ton monocorde, sans aucune mise en relief d'éléments saillants. Même si le français est une langue plus « plate » que l'anglais, il faut s'efforcer de mettre un peu d'allant dans sa présentation et de convaincre, de s'engager dans une authentique communication et non dans une forme de récitation.

Un des exemples frappants 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 30 secondes, voire une minute avant que le candidat ne lève les yeux de ses notes. Dans certains cas, le jury se voit dans l'obligation d'interpeller le candidat afin qu'il puisse se rendre compte du temps restant. Cela démontre un manque de réel contact visuel avec le jury, ce qui nuit à la clarté du propos et au pouvoir de conviction.

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 ordre (auteurs, artistes, monarques, politiciens). Il est regrettable de constater des erreurs de grammaire graves telles que « \*to what extent do museums can reflect... » qui nuisent grandement à la pertinence des propos. De nombreuses erreurs de prononciation ou de déplacements d'accents sont à déplorer.

Le jury rappelle l'importance pour des professeurs d'anglais, tout particulièrement quand ils aspirent au statut d'agrégé, 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, ou l'accumulation d'erreurs entravent la crédibilité du propos.

### **Bibliographie / Sitographie :**

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

NB : Les sujets EPC présentés dans le rapport sont hébergés sur le site de la Clé des Langues.

- **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.**

*The Blue Boy's Journey* – SUJET EPC 480

### Description

L'œuvre de Gainsborough, *The Blue Boy*, fait l'objet d'un véritable attachement, voire d'un culte, au Royaume-Uni, où elle a été créée, comme aux États-Unis, où se trouve le tableau depuis 1922. L'œuvre a été interprétée/réinterprétée à de nombreuses reprises, tant au plan artistique que culturel, au fil des évolutions de la société. Le dossier explore comment l'œuvre d'art s'éloigne de l'intention initiale de son créateur, de son discours et de son époque, pour prendre une portée bien plus large, et se livrer à des réécritures/réappropriations.

### Analyse des documents :

**Doc 1 :** *The Blue Boy*, Thomas Gainsborough, peint en 1770. Cette œuvre, initialement nommée *Portrait of A Young Man*, sans doute l'une des plus célèbres du peintre, représente un jeune garçon habillé de vêtements aux tons dominants de bleu, avec des nuances de gris et argent, sur un fond nocturne simple. Le modèle est peut-être Jonathan Buttall (1752-1805), fils d'un riche marchand d'étoffes, mais cela n'a jamais été prouvé ; ou encore le neveu du peintre, élève dans son atelier. Le doute sur l'identité du jeune homme participe du mythe/mystère qui l'entoure, mais également de sa portée bien plus symbolique (la jeunesse, l'entrée dans l'âge adulte, la perte de l'enfance, etc.). La toile est passée de main en main avant d'être vendue à Henry Edwards Huntington, magnat américain des chemins de fer et collectionneur d'art. Avant son départ pour la Californie, le tableau, véritable icône, fut exposé une dernière fois à la National Gallery (Londres) en janvier 1922 : ce furent 90 000 personnes qui défilèrent pour l'admirer. Le conservateur en chef, Charles Holmes, inscrit au dos du tableau ces simples mots : « Au revoir. C.H. ». Elle revient en janvier 2022 à la National Gallery, pour plusieurs semaines, après deux années de rénovation aux États-Unis, sous les yeux du public. Pourquoi cette célébrité, pour une toile finalement « classique » à son époque ? Peinture de l'enfance, ou plutôt de la sortie de l'enfance, en costume royal, qui donne l'idée/ l'illusion de grandeur, le tableau illustre une manière de peindre/ représenter habituelle à cette époque : tout le monde pouvait être représenté (travesti) de la sorte.

Le personnage est à l'avant-plan d'un paysage sobre, typiquement anglais (terre et pierres, rive, arbres et feuillages, ciel nuageux, l'arrière-plan montrant le passage des derniers rayons de soleil (fin de journée), possiblement en bord de mer). Les teintes froides utilisées pour les vêtements (un dégradé de bleus et blanc), en hommage à Van Dyck, sont un sujet à part entière. Le détail montre une multitude de coups de pinceaux et de couleurs utilisées pour parvenir à cette dominance de bleu. Ce choix, ce détournement des codes de couleurs traditionnellement utilisées, est un marqueur de Gainsborough, et fait l'objet d'une déclaration spécifique lors de la présentation du tableau à la Royal Academy of Art, en conflit avec son premier président, Reynolds. La position du personnage, là encore caractéristique de l'époque, son regard franc, direct, assuré, voire un peu arrogant, en écho à la posture, viennent défier le spectateur. La fraîcheur de son teint, le rose aux joues, comme les boucles des cheveux, dans son cou sont autant de marques de l'enfance, encore présente. La tenue, les culottes courtes, les boucles des chaussures assorties à la tenue, les guêtres, le chapeau à la main, et la position de son bras et de ses pieds, le positionnent en futur adulte, assuré de sa place et de son autorité, en tant que père, propriétaire, homme dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *contrapposto*, nom de cette position/attitude du corps humain où l'une des deux jambes porte le poids du corps, l'autre étant laissée libre et légèrement fléchie, vient des sculptures grecques antiques. Ce procédé, par l'effet de la torsion du corps qu'il induit, permet de donner une impression plus vivante que celui qu'aurait suscité une pose entièrement frontale. Il inscrit également ce tableau dans une tradition, une permanence tant artistique qu'historique,

reproduction d'un modèle social pour ce jeune homme. Le col, les poignets de la chemise (avec ses volants), la richesse des boutons de la veste et de ses broderies, le chatonnement de l'étoffe, sont autant de signes de richesse et de position sociale adoptés à l'occasion de cette représentation par le peintre.

**Doc. 2 :** La toile *Portrait of A Young Gentleman*, de Kehinde Wiley, fut présentée en 2021 au Huntington Art Museum, pour faire pendant au *Blue Boy* de Gainsborough. Le tableau, objet d'une commande pour répondre à l'œuvre de Gainsborough, reprend les mêmes dimensions, la même position, le même sujet. En revanche, la couleur du cadre varie (noire pour le tableau de Wiley). Wiley est un peintre noir américain notamment connu pour son portrait présidentiel d'Obama, et ses nombreuses peintures de personnages noirs. Wiley revisite le titre original et les fondements de l'œuvre de Gainsborough, en l'inscrivant dans son époque et son contexte culturel (la Californie de 2021). Il reprend tous les codes vestimentaires et culturels de notre époque, portés ici par un jeune afro-américain aux dreadlocks décolorées : montre connectée, chaussures de sport, short de surfer, tee-shirt teint/décoloré, casquette de baseball. À la croisée des cultures, à l'image de la société californienne, le tableau est peint avec des teintes vives, sur un motif de tissu qui rappelle les tissus africains, mais également des tissus et papiers-peints d'ameublement de chez Morris and Co. Le fond lavande, à grosses fleurs imprimées, n'est pas l'arrière-plan, comme on pourrait d'abord le penser. Le jeune homme se fond dans ce tissu au milieu du tronc – comme le « Blue Boy » dans son paysage anglais. La posture est la même, la casquette ornée d'un drapeau américain fait écho au chapeau à plume ; la tête du jeune homme de Wiley est légèrement tournée, mais le regard est également franc et direct, à la manière du « Blue Boy » ; il se fond dans ce papier-peint, tout en ressortant également, comme se détachant d'un arrière-plan figé. Wiley parle de sa fascination technique pour les œuvres de Gainsborough et Reynolds, dont il s'inspire ici des techniques, les incorporant à un « discours » très contemporain. En réinterprétant l'œuvre de Gainsborough avec un modèle noir, il affirme et projette également la place et la reconnaissance de son sujet dans son même rang/statut d'icône artistique. Au-delà de l'aspect de revendication artistique présent chez Gainsborough, Wiley donne à ce tableau une dimension politique (témoignage de son époque). Il y a aussi une dimension revendicative sur la place de ce tableau au sein de cette collection prestigieuse, européenne et blanche. L'artiste pose ici la question de la représentation dans l'art de l'ensemble des communautés (représentation principalement d'un monde occidental, européen, blanc, dans les grandes galeries d'art). Il insiste sur le continuum des techniques artistiques, dans une approche bien plus inclusive, tenant compte des grands enjeux sociétaux contemporains. Ce tableau célèbre ici les valeurs de son époque et de son temps, invitant au dialogue, mais aussi à la vigilance.

**Doc. 3 :** L'article de la BBC explore le « trajet » physique, symbolique et artistique de *Blue Boy*, revenant sur l'attachement national à cette œuvre en Grande-Bretagne, la douleur nationale de voir cette œuvre partir vers les États-Unis après l'acquisition par le couple de philanthropes américains (les Huntington), la place trouvée aux États-Unis, sa rénovation et son retour exceptionnel à Londres, l'an passé, pour quelques semaines. Au-delà de ces détails « historiques », indispensables pour situer l'œuvre à la croisée des aires géographiques et culturelles, l'article explore surtout une interprétation et appropriation de l'œuvre, au XX<sup>e</sup> siècle, par la communauté homosexuelle, et son évolution en tant qu'icône gay (l. 16 *a symbol of gay pride* ; l. 18-19 *gay icon*). L'article rappelle que dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, le raffinement et la délicatesse chez les hommes, tant dans leur tenue que leur posture, étaient signes de noblesse de caractère et de grande culture (l. 7 à 10). Il s'agissait par la représentation, la mise en scène dans le cadre d'un tableau, d'afficher une image crédible de futur père et mari, donc d'assurer également une forme de promotion sociale par la représentation picturale.

Le journaliste explore ensuite le phénomène « Blue Boy », ses produits dérivés multiples (assiettes, boîtes de chocolat...), et le développement en thème artistique, réinterprété de nombreuses fois : musique, théâtre, cinéma, les arts du spectacle le mettent en scène abondamment, aux États-Unis, au XX<sup>e</sup> siècle. En citant principalement une historienne de l'art de l'université du Montana, le journaliste détaille ensuite l'évolution de *Blue Boy*, la « fluidité » des appropriations, tant par des personnages masculins que féminins (Shirley Temple, Marlène Dietrich) ; puis il en vient aux liens étroits qui se tissent

entre l'œuvre et la communauté homosexuelle. Les photographies d'Oscar Wilde, en tenue de velours, façon *Blue Boy*, contribuent à créer ce lien aux yeux du grand public. Le rappel de l'histoire homophobe des États-Unis, l. 50-56, à partir de représentations stéréotypées, fondées sur une lecture dévoyée de *Blue Boy*, jusqu'au paroxysme des années 50 et du phénomène de « *lavender scare* » et de la stigmatisation des homosexuels. D'abord source de stéréotypes, générateur d'homophobie, *Blue Boy* devient levier de revendication, de réappropriation positive (l. 71-87), à partir des années 70, avec la parution du magazine *Blue Boy*, entre autres. *Blue Boy* est un *game-changer*, fait l'histoire, prend une dimension citoyenne, sociétale, contribuant à l'affirmation des droits de la minorité homosexuelle. L'accumulation de termes laudatifs, marquant le rôle « politique » de *Blue Boy*, est souligné : *celebration*, l. 81 ; *game-changing symbol* ; *appeal* ; *branding emblem* ; *resounding historical significance* ; *full public existence* ; *it all came through Blue Boy*. Le dernier paragraphe a ainsi une efficacité discursive impressionnante, élargissant le champ et la portée initiale de l'œuvre, en lui donnant une « universalité » et un rôle sociétal marqué.

**Doc 4** : extrait de *Django Unchained*, 2012.

Dans le sud des États-Unis, deux ans avant la guerre de Sécession, le Dr King Schultz, un chasseur de primes allemand, fait l'acquisition de Django, un esclave qui peut l'aider à traquer les frères Brittle, les meurtriers qu'il recherche. Schultz promet à Django de lui rendre sa liberté lorsqu'il aura capturé les Brittle, morts ou vifs. Lorsque les deux hommes pistent les dangereux criminels, Django n'oublie pas que son seul but est de retrouver Broomhilda, sa femme, dont il fut séparé à cause du commerce des esclaves.

Dans ce court extrait, Django doit choisir sa tenue pour le rôle qui lui est dévolu et expliqué par Schultz : « *valet* », terme français inconnu de Django, et défini par une circonlocution le définissant, *a fancy word for servant*, pour explicitation. L'ironie de la situation (l'ex-esclave jouant le valet pour retrouver sa femme et être un homme libre) semble a priori échapper à Django, qui retourne la situation en choisissant la tenue/le costume de *Blue Boy*, tenue de gentilhomme anglais, donc. Le premier plan situe l'action : un magasin de vêtements (modiste) spécialisé dans les vêtements de « *house nigger* » et de « *servants* » dans le Tennessee. Le bruit du train retentit en fond sonore, finissant de poser le décor. Pour gagner l'accès aux plantations, venger Django, retrouver son épouse et devenir un homme libre, les deux hommes vont procéder à une mise en scène. L'extrait fournit une clé de lecture du dossier : *we'll be putting on an act/ you'll be playing a character*. *Blue Boy* est une tenue de travestissement, un vêtement et une aspiration sociale également. Comme le jeune garçon de Gainsborough ou le jeune surfeur de Wiley, Django adopte la posture qui va avec la tenue, cette fois à cheval (détendu, assuré, regard droit et franc, main légèrement décalée pour tenir non pas un chapeau mais les rênes du cheval). La qualité picturale de l'extrait est à souligner : lumière latérale venue de gauche, façon Vermeer, jeu de miroir qui permet de suivre les expressions de Dr Schulz, teintes sombres, qui font d'autant plus ressortir les couleurs froides et vives de la tenue de Django ensuite.

Le couple de personnages est ici dans une posture maître/élève, Schulz expliquant lentement à Django, et simplement, comme à un enfant, ce qu'il aura à faire (Django répète les mots clés). *During the act, you can never break character. You may choose your character's costume*. La musique vient mettre en évidence la métamorphose de Django en fin d'extrait (*His name was king/ he had a horse/ Along the countryside/ I saw him ride*) de Luis Bacalov et Edda Dell'Orso. Le caractère insolite de ce personnage, cow-boy et homme libre, en tenue de *Blue Boy*, pour incarner un serviteur, est source de comique burlesque (décalages successifs).

#### 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. Concernant le dossier « *Blue Boy* », différentes pistes

pouvaient être envisagées afin de montrer comment chaque document apporte un éclairage particulier sur la problématique générale. Nous en évoquons quelques-unes, de façon non exhaustive :

- une postérité protéiforme ;
- une œuvre qui s'adapte à chaque époque ;
- une couleur qui détonne et distingue son porteur ;
- une tenue de travestissement qui brouille les genres ;
- le reflet d'une aspiration sociale ;
- une toile qui devient le signifiant de multiples signifiés.

#### **Problématique(s) possible(s):**

**To what extent/How has an emblematic work of art of 18<sup>th</sup> century Britain given a voice to American minorities while becoming an object of constant artistic rewriting and reappropriation?**

Des problématiques pertinentes ont également été proposées par les candidats :

**How does one seize control of the codes of a piece of art to convey meaning?**

**To what extent does a work of art belong to its creator?**

**How can art help define and express your personal identity?**

#### **Projet pédagogique :**

**Niveau(x) concerné(s) :** terminale, enseignement de spécialité B2+/C1

**Ancrage(s) possible(s) dans les programmes :**

LLCER anglais terminale : Thématique « Expression et construction de soi », Axe d'étude « Initiation, apprentissage » mais également « Mise en scène de soi ».

LLCER anglais monde contemporain 1<sup>ère</sup> : Thématique « Représentations », Axe d'étude « Représenter le monde et se représenter ».

LLCER anglais monde contemporain Terminale: Thématique « Relation au monde », Axe d'étude « Héritage commun et diversité ».

Éventuellement : Terminale tronc commun : Thématique « Gestes fondateurs et mondes en mouvement », Axe « Diversité et inclusion » mais également « Art et pouvoir ».

**Objectifs :**

- Formation culturelle et interculturelle : le portrait du XVIII<sup>e</sup> dans la peinture anglaise ; les droits des homosexuels aux États-Unis et l'homophobie ; les droits des Afro-Américains, l'histoire de l'esclavage et référence à la guerre de Sécession.
- Langue (lexique, grammaire, phonologie, écriture / graphie, etc.) : lexique pictural, vestimentaire, particulièrement poussé et riche, discours et procédés visant l'affirmation, la revendication de droits, la dénonciation des discriminations
- Objectifs communicationnels (en termes de réception, production, interaction + médiation) : compréhension écrite, lecture d'image fixe et animée ; lecture d'un article de presse de vulgarisation de la critique d'art

- Objectifs méthodologiques : (en rapport avec les activités langagières) : lecture et analyse d'image ; médiation (rendre compte de l'intention d'une œuvre ; transposer la lecture d'une œuvre dans une époque et un contexte différents)
- Objectif citoyen : lutte contre les discriminations

#### Ordre de traitement des documents et étapes :

Doc 4/1/2/3 ou Doc 1/2/4/3 (que les candidats se doivent de justifier dans le but d'une progressivité des activités proposées en vue de la réalisation de la tâche finale).

#### Tâche(s) finale(s) possible(s) :

- *Gainsborough's Blue Boy meets Wiley's Young Man. Imagine the interaction between the two « characters ». Face-off or bonding through friendship, love...? EE ou EOI*
- *The National Gallery has launched a contest open to all students in the world, the aim is to draw inspiration from a piece of art present in the gallery and to interpret it using your modern point of view. The piece must be accompanied by a text (150-200 words): describe the original piece and its codes; describe your own piece of art; contrast it and justify [your interpretation] by referring to the original. (B1 vers B2) EE*

#### Mise en œuvre :

#### Évaluation (s) :

- EE: *The British say goodbye to Blue Boy in 1922. Write an article relating the reaction of the public to the departure of « the British Mona Lisa ».*
- EO: *You interview Kehinde Wiley on the occasion of the presentation of his interpretation of Blue Boy at the Huntington Library.*
- EO: *Imagine Quentin Tarentino's justification of the choice of Django's Blue Boy costume.*
- Tâche finale (indispensable): *Choose your favorite interpretation of Blue Boy and justify your choice.*

#### Dérives possibles

- Sur le plan culturel : négliger de mettre en perspective l'interprétation de *Blue Boy* en contexte, dans son siècle, et les réappropriations artistiques et politiques qui s'ensuivent. Ne pas repérer le lien entre les deux tableaux.
- Sur le plan didactique : oublier d'aller au-delà de la description de l'image ; ne pas faire dialoguer les œuvres et ne pas chercher les correspondances et les divergences ; ne pas exploiter la dimension transatlantique et ne pas inscrire chaque œuvre dans son contexte civilisationnel et historique. Passer ou éluder la dimension citoyenne serait particulièrement problématique.
- Ne pas traiter la dimension artistique des œuvres, mais les exploiter uniquement dans la dimension civilisationnelle ; les interpréter à travers un prisme unique (revendication des droits des homosexuels, par exemple).

- Le niveau d'enseignement : le programme de seconde (« L'art de vivre ensemble ») est thématiquement possible, mais la maturité des élèves pour traiter ce sujet paraît insuffisante. Le lien avec l'EMC et l'ambition culturelle et linguistique correspondent plutôt au niveau terminale.

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

*The Reverent and Irreverent Legacy of a Gothic Character: The Vampire* – SUJET EPC 350

- Document 1: Bram Stoker, *Dracula*, London: Penguin Classics, 2003, pp. 413-414.
- Document 2: Mark Dawidziak, “‘*What We Do in the Shadows*’ is bloody good vampire spoof”, CLEVELAND.COM, March 23, 2019.
- Document 3: Jemaine Clement, *What We Do in the Shadows*, FX, Season 3, Épisode 10, 2021.
- Document 4 : Alan Gibson, *Dracula A.D. 1972*, affiche, Hammer production.

### **Analyse universitaire**

Le candidat procède à une présentation thématique articulée autour d'une question émergente à la suite de la lecture du dossier : comment le gothique, un genre littéraire apparu il y a plusieurs siècles, a-t-il été réinterprété au cours du temps ? La présentation est organisée en deux parties :

- L'imaginaire effrayant (genre de l'horreur, figure du vampire, environnement effrayant et hostile)
- Comment ces codes sont tournés en dérision (l'humour, la parodie, la perspective moderne des personnages).

### **Analyse didactique**

#### **Problématique**

*How can an emblematic literary genre still be revisited in 2023?*

#### **Tâche finale**

*Your school is organizing a show of gothic parody, pick a passage from your favourite gothic story, rewrite it as a parody and act it out for your school's open house or for another class*

#### **Niveau et Axe**

Le candidat choisit de traiter ce dossier en 1<sup>ère</sup> LLCER anglais sous la thématique « Imaginaires » et l'axe d'étude « Imaginaires effrayants » compte tenu de la charge lexicale et du contenu implicite des documents. Un lien est établi avec les deux nouvelles d'Edgar Allan Poe du programme limitatif de cet enseignement.

#### **Éléments facilitateurs et obstacles**

L'univers connu, le vocabulaire abordable du document 1 et le format série du document 3 sont mentionnés comme éléments facilitateurs tandis que les jeux des mots, le vocabulaire de l'horreur et l'implicite du document 2 sont mentionnés comme obstacles.

#### **Les objectifs**

- Culturels : le gothique, la parodie

- Linguistiques : le vocabulaire de l'horreur, du mouvement, de l'émotion, de la voix, les indications scéniques
- Grammaticaux : Les structures causatives et résultatives, le *do* emphatique
- Phonologiques : accents de mot et de phrase, groupes de souffle
- Communicationnels : CE, POI, mise en voix
- Pragmatiques : moduler sa voix, connaître les codes de la parodie, accès à l'implicite.

#### **Ordre des documents :1/4/3/2**

- Doc 1 : pour poser les codes du gothique et de l'horreur
- Doc 4 : pour introduire la parodie
- Doc 3 : pour les codes vidéo et la mise en scène
- Doc 2 : pour l'accès à l'implicite

#### **Mise en œuvre**

Le candidat choisit de commencer par le document 1 et propose une anticipation à partir du paratexte qui donnera également lieu à la réalisation d'une carte mentale. Une première découverte du texte est proposée avec repérage des lieux, des personnages et des créatures pour identifier le sentiment d'horreur qui se dégage du texte. Les élèves sont répartis ensuite en trois groupes. Un groupe se concentre sur le narrateur, un autre sur Dracula, et un autre sur Van Helsing avec pour consigne de repérer les verbes de parole et de mouvement. Des groupes de trois élèves sont alors formés afin de reprendre les répliques des personnages et d'en écrire les indications scéniques. Pour travailler la mise en voix, chaque groupe doit jouer la scène devant un autre groupe qui doit exprimer ses sentiments, permettant l'utilisation de structures résultatives et causatives. Le candidat propose à chaque étape des consignes en anglais et des productions pertinentes attendues des élèves.

La mise en œuvre se poursuit avec un travail sur le document 4 dont seul le bandeau supérieur est dévoilé. Les élèves doivent imaginer la partie inférieure en binôme, un élève la décrit et l'autre la dessine. La globalité de l'affiche est projetée pour vérifier leurs hypothèses puis pour comparer et contraster cette version du personnage de Dracula avec celle du document 1. Cela permet au candidat d'aborder le genre du film et de déboucher sur la définition de la parodie.

Le début du document 3 est visionné sans le son avec pour consigne d'identifier le lieu et les personnages et d'imaginer ce que ces derniers se disent. Puis, quelques répliques sont données aux élèves qui doivent deviner quel personnage les prononce. Ce qui, après vérification, fait émerger l'aspect parodique de l'extrait. La classe est alors divisée en trois groupes qui doivent justifier cet aspect parodique en se concentrant, pour un groupe, sur les scènes de combat, pour un autre, sur le ton et l'émotion des personnages, et pour le troisième groupe, sur les dialogues et l'implicite. Une fois la mise en commun effectuée, le script de la vidéo est distribué aux élèves qui doivent y ajouter les indications scéniques, puis mettre en voix après un travail sur les groupes de souffle et l'accentuation. Pour la différenciation, certains élèves doivent tirer au sort une émotion et jouer la scène en tenant compte de cette émotion lors de la mise en voix. Lors de l'entretien, le candidat précise que certains élèves pourront apporter leur soutien aux élèves en difficulté par rapport aux tâches demandées.

La mise en œuvre se poursuit avec un travail sur le document 2 dont l'anticipation, grâce au titre, permet de réfléchir au jeu de mots sur *bloody good vampire spoof*. L'élucidation de *spoof* permet de mettre l'accent sur la dimension parodique du document. Le repérage des pronoms permet de clarifier la situation d'énonciation et la nature du document. Une lecture du texte en entier permet de trouver d'autres jeux de mots ou expressions détournées, mais également des structures binaires présentant une allitération. Une activité lexicale avec dictionnaire vient compléter cette mise en œuvre afin de trouver d'autres combinaisons que les élèves pourront réutiliser dans leur tâche finale. Une tâche

intermédiaire clôture cette étape : les élèves doivent écrire une courte critique en s'essayant à l'humour pour réinvestir les éléments travaillés.

La tâche finale évoquée plus haut aura pour critères le respect du genre, la phonologie, l'humour.

### **Commentaires du jury sur la prestation**

Le jury a apprécié l'analyse universitaire thématique qui permettait une véritable mise en tension des documents. Le niveau et les axes choisis ont été justifiés de manière pertinente et liés aux œuvres littéraires du programme limitatif (nouvelles d'Edgar Allan Poe). Le jury a aussi apprécié l'ambition des objectifs choisis qui correspondent véritablement à une classe de spécialité et de cycle terminal au lycée. Le parcours présenté a montré le développement de savoir-faire transférables et une complémentarité entre les tâches et les activités langagières. Le jury a questionné le candidat sur la différenciation pédagogique, la justification du travail en groupe, l'approfondissement des connaissances culturelles des élèves, ainsi que sur l'accès à l'implicite dans le document 2. L'entretien a permis au candidat de préciser son propos et d'envisager de nouvelles pistes. Le candidat a su prendre du recul sur sa mise en œuvre sans pour autant remettre en question tout le parcours proposé.

*Lara Chapman, Aurore Dillie, Christophe Hausermann, Anne Laigle, Tanguy Martin-Payen, Catherine Wimmer, avec l'aimable contribution des membres de la commission 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*

Le thème oral est la première sous-épreuve de l'épreuve d'explication en langue étrangère (épreuve sur programme, ESP). Après quelques remarques sur le déroulé de cet exercice nous détaillerons quelques erreurs récurrentes qui ont pu être observées et nous présenterons des exemples de sujets de la session 2023 avec des propositions de traduction.

Tous les textes proposés sont extraits d'articles de journaux et de magazines issus de la presse française, nationale et régionale, parus entre les mois de septembre et janvier précédant la session (*Le Monde, Le Monde diplomatique, Le Point, Le Journal du Dimanche, Les Echos, Libération, Mediapart,...*). Les textes, d'environ cent mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière et traitent de thématiques contemporaines : politique, environnement, médias, société, culture, nouvelles technologies, santé, etc.

Il est donc recommandé aux candidats de lire régulièrement la presse française afin de se familiariser avec le lexique susceptible d'apparaître plus fréquemment qu'un autre. Cette année, des textes portant sur l'éducation, l'environnement, les problèmes sociaux (grèves, crise énergétique, inégalités sociales...), le sport et la politique (la coupe du monde de football au Qatar) ont notamment été donnés aux candidats, mais il est fort vraisemblable que les sujets choisis l'année prochaine varieront en fonction de l'actualité du moment. Se tenir informé en lisant la presse francophone et anglophone sur

ces sujets est donc conseillé. Il est également recommandé de lire la presse anglophone pour s'appropriier les termes les plus fréquemment utilisés dans les articles de presse générale.

### **Déroulé de l'épreuve**

Les candidats disposent de deux minutes pour préparer leur traduction (lecture et prise de notes). Il n'est pas utile de traduire le titre. Les candidats ont différentes façons de procéder : rédaction entière de la traduction sur une feuille de brouillon ou sur le sujet, des annotations partielles sur le sujet pour des mots de vocabulaire ou utilisation de flèches pour les déplacements de syntagmes en vue d'une lecture de la traduction qui évite les reprises et les corrections en cours de dictée. Toutes ces solutions sont possibles, mais une grande partie des membres du jury pense qu'il est bon d'écrire sa traduction à même le sujet pour éviter de se perdre dans ses notes alors que le temps s'écoule inéluctablement.

Une méthode est par contre à proscrire : cette dernière consiste à dicter en écrivant sa traduction. Ceci dénote en effet un manque de préparation qui entraîne une trop grande perte de temps, au regard des autres « sous-épreuves » restant à traiter. D'une manière générale, il est préférable d'utiliser au mieux les deux minutes de préparation pour lire le texte en entier, et ne pas foncer tête baissée dans des efforts de traduction avant même de saisir le sens global et détaillé du passage à traduire. Cette utilisation rationnelle du temps permet de bien en comprendre le sens global et de repérer (et noter) d'éventuelles modifications à opérer, par exemple dans les temps à employer ou les choix lexicaux.

Lorsque les deux minutes sont écoulées, le candidat dicte alors sa traduction à une vitesse qui doit permettre aux membres du jury de transcrire fidèlement sa proposition. Le stress et la crainte de ne pas avoir le temps de traiter correctement les autres parties de l'épreuve poussent parfois les candidats à dicter trop rapidement, ce qui nuit à une bonne prise de notes par le jury. Lorsque c'est le cas, le jury demande au candidat de dicter moins vite, voire de répéter une partie de sa traduction. Il n'est pas nécessaire de dicter la ponctuation, à moins que celle-ci ne diffère du texte de départ. Par ailleurs, la présence ou l'absence de majuscules (lorsque la règle diffère entre la langue française et anglaise) devrait être mentionnée (exemples : noms de mois, de jours, adjectifs de nationalité, etc.), mais il ne s'agit pas là d'un élément essentiel dans la correction de la traduction proposée. Il n'est pas utile d'indiquer les différences de ponctuation écrite pour les chiffres (français « 15 000 », anglais « 15,000 ») puisque ceux-ci sont prononcés oralement (*fifteen thousand*), sauf pour la décimale que l'on entend à l'oral (15,2 devenant 15.2 – *fifteen point two* – en anglais).

Les membres du jury peuvent éventuellement demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction, afin de vérifier qu'ils ont bien compris ce qui a été dicté. La qualité de la prononciation et le volume sonore de la prise de parole sont à prendre en compte, dans cet exercice, comme dans les autres. Tant que le candidat n'a pas fini sa traduction, il peut s'auto-corriger au fur et à mesure qu'il dicte sa traduction. Cependant, une fois que la traduction est terminée, le candidat ne peut alors plus que demander au jury de lui relire un seul segment de sa traduction, segment qu'il peut modifier s'il le souhaite. Ceci permet souvent de corriger des erreurs commises lorsqu'une phrase longue suscite des erreurs de syntaxe ou de concordance des temps, par exemple. Enfin, il est conseillé de consacrer entre cinq et sept minutes (incluant les deux minutes de préparation) à cette partie de l'épreuve, afin de conserver suffisamment de temps pour les parties suivantes.

### **Les attentes du jury**

Le thème oral est souvent considéré par les candidats comme une épreuve difficile. Le jury en a conscience ; il découvre d'ailleurs le texte en même temps que le candidat. Le jury n'hésite pas à valoriser les prestations de ceux qui, dans ces conditions, savent démontrer de bons réflexes de traduction tout en évitant les écueils classiques.

Au-delà des connaissances lexicales, qui ne constituent souvent pas la principale difficulté, le jury attend des candidats une bonne maîtrise des structures grammaticales (temps et aspects, prépositions, noms et adjectifs composés, emploi du génitif, etc.). Insistons aussi sur le fait qu'une bonne connaissance de l'actualité est souvent une condition requise pour la compréhension fine et rapide des textes proposés.

Il est à préciser que la lecture régulière de la presse anglophone ne suffit pas, et que seule une pratique fréquente de l'exercice, dans le temps imparti, permet d'acquérir les réflexes attendus, y compris pour les candidats, anglophones par exemple, qui peuvent faire valoir une pratique naturelle de la langue anglaise mais peuvent également rencontrer certaines difficultés dans la compréhension fine des textes sur l'actualité française ou sur les allusions culturelles.

## Conseils

Avant tout, il convient de rappeler qu'il ne faut pas laisser de « blanc » lorsqu'un mot ne vient pas à l'esprit. Il faut alors chercher une solution de traduction, en l'absence de dictionnaire à portée de main.

## Lexique

Si le lexique ne constitue souvent pas la principale difficulté, un minimum de connaissances est attendu des candidats. Nous encourageons ceux-ci à se constituer un lexique thématique personnel à partir d'une lecture régulière de la presse et des faits liés à l'actualité, dans les deux langues. La traduction de certains textes demandait par exemple, cette année, de posséder un minimum de vocabulaire lié à la situation économique et sociale du pays (cortège de promotions et rabais commerciaux, réunions entre syndicats et direction, des avancées salariales concrètes, etc.), à la politique (ministère délégué à la souveraineté numérique, circulaire aux préfets, courses électorales, fièvre partisane, militants de base, etc.), à la crise énergétique (délestage, sobriété énergétique, etc.), au numérique (le tout-numérique, la protection des données personnelles etc.), au sport et à la politique (grand-messe planétaire, un match à couper le souffle, etc.), au système éducatif français (maitre de conférences, travaux dirigés, licence de lettres et sciences humaines, l'entrée en 6<sup>e</sup>, etc. ), à l'environnement (limitation de la progression de la température, l'inertie des États, etc.), à la question du genre (féminiser un prénom, bannir la gent féminine, etc.), à la culture (l'histoire des avant-gardes et de l'abstraction, sortir un roman de l'ombre, la marque de fabrique de la chaîne 13<sup>e</sup> Rue, etc.).

Des faux amis restent redoutables pour certains : « *\*librarians* » pour traduire « libraires » ; « *to \*report* » au lieu de « *to postpone* » ; ne pas confondre « *damage* » et « *damages* » ; « *to ignore* » ne peut traduire adéquatement « ignorer » dans le sens de « ne pas savoir », enfin, « *\*college* » n'est absolument pas l'équivalent du mot français « collègue ».

Les verbes introductifs pour les paroles rapportées ne nécessitent pas toujours une traduction littérale. Il ne faut pas craindre dans ce cas de sous-traduire ce qui en français pourrait être « rappelle José » par un simple « *said* » ou « *X told Y* ». Dans ce dernier cas, éviter absolument « *X reminds* ».

De manière générale, toujours prendre du recul face à une expression idiomatique. Rares sont celles qui se traduisent littéralement. « Le Covid est passé par là » acceptera difficilement d'être traduit par « *Covid has been through here* ». Il conviendra, comme souvent avec les expressions, de procéder à une équivalence.

Enfin, il faut distinguer les noms propres qui peuvent se traduire (« Londres » devenant naturellement « *London* » mais aussi « Gênes » devenant « *Genoa* » et non pas « *\*Genes* », ou Terre-Neuve devenant « *Newfoundland* »), de ceux qui ne peuvent pas l'être et demeurent en l'état dans le texte anglais, comme « Aix en Provence » par exemple.

## Grammaire

Outre quelques erreurs lourdes de conséquences telles la confusion entre « who » et « which » ou entre « it » et « she » (sans doute par mauvaise identification du référent plutôt que confusion entre pronoms personnels), la détermination est souvent un problème (choix d'un déterminant ou déterminant zéro) pour certains candidats. Une fonction ou un rôle suivi du nom de la personne détentrice de ladite fonction supprime, dans la quasi-totalité des cas, la nécessité de l'article défini : « *The President* » mais « *President Macron* ». Enfin, « *a 6-year old girl* » ne peut devenir « *\*a 6-years old girl* ».

Par ailleurs, une révision des principales différences temporelles / aspectuelles entre l'anglais et le français est recommandée. Il faut pouvoir rapidement déterminer si un passé composé se traduit par un prétérit (ancrage dans le passé) ou un *present perfect* (lien avec le présent), si un imparfait doit se rendre par un simple prétérit (caractéristique, état, habitude, etc.) ou encore par BE au passé + V-ING (action vue dans son déroulement). Cette année encore, le jury a été témoin d'erreurs de choix entre « *since* » et « *for* » ou d'aspect pour la traduction contenant un « depuis » ou « pendant ». On rappellera que « depuis » établit un lien avec le présent et entraîne un *present perfect* (ou un *past perfect* si le texte est au passé) alors que « pendant » ancre l'action dans le révolu (ce qui fait tendre vers l'utilisation du prétérit).

De même, cette année encore, le jury a constaté la confusion chez certains candidats entre « *used to* » et « *to be used to* ». Si le premier implique une opposition nette entre une action ou un état passé et son inexistence au présent, le second évoque aussitôt l'habitude, quel que soit le temps utilisé. Bien entendu, le premier est suivi d'une base verbale, tandis que le second est suivi d'un groupe nominal ou d'une forme verbale en – ING.

Les subordonnées de temps à sens futur, introduites par *when, once, as soon as*, induisent un présent en anglais, au lieu du futur en français, ou encore un *present perfect* dans le cas d'un futur antérieur en français – à ne pas confondre avec une interrogative indirecte introduite par « *when* » qui ne nécessite pas cette modification entre le français et l'anglais. La règle du « pas de futur après *when* » peut occasionner quelques confusions. Ce sont des erreurs que les candidats ne feraient peut-être pas à l'écrit. Le jury a souvent l'impression qu'il ne s'agit pas d'une méconnaissance des règles d'usage que les candidats enseignent eux-mêmes à leurs élèves, mais d'une perte de contrôle de la rigueur grammaticale due à la nature angoissante de l'épreuve. Là encore, une pratique régulière de ce type d'exercice permettra d'éviter de tomber dans cet écueil.

Ainsi, l'usage des prépositions et leurs différences d'avec le français ne pourra être combattue que par un travail régulier sur lesdites différences. En effet, le calque reste encore trop souvent la solution de facilité.

## Syntaxe

Les candidats doivent exercer leur vigilance concernant les réagencements parfois contraints, notamment pour préserver l'ordre des constituants (sujet – verbe – complément) en anglais, où il est beaucoup plus rare de séparer le verbe de son complément.

Notons également que le français utilise souvent des phrases nominales, qui sont beaucoup plus rares en anglais, langue dans laquelle il convient souvent d'ajouter alors une forme verbale simple en anglais.

Les sujets proposés ci-dessous permettent de revenir en détail sur certains points mentionnés. Outre les sujets proposés dans ce rapport, qui constituent une bonne base de travail, une manière de s'entraîner est de partir d'articles disponibles dans les deux langues. Le *New York Times* propose par exemple des articles en français et traduits en anglais (mots clés : *nytimes spotlight french*). Le site du

média d'information européen (mots clés : vox europ) propose des articles disponibles en plusieurs langues, dont le français et l'anglais. Certains autres sites aux intérêts plus variés comme CaféBabel en font de même. Enfin, le magazine d'information *Courrier international* publie en français des articles de la presse internationale, y compris anglophone, qu'il est possible de retrouver dans la langue d'origine à partir d'une recherche avec quelques mots-clés. Une autre approche consiste à lire deux articles sur un même sujet, dans deux quotidiens, l'un en français, l'autre en anglais, et à comparer les façons de formuler les choses et de rapporter les faits.

### **Exemples de textes proposés lors de la session 2023**

#### **Sujet 1 :**

C'est un sprint matinal auquel ont dû se livrer plus de 5000 étudiants de licence de lettres et sciences humaines de l'université Aix-Marseille. L'enjeu : obtenir une place dans un cours de travaux dirigés (TD) d'anglais. Le top départ des inscriptions a été donné au petit matin du 6 septembre sur la plate-forme numérique de l'établissement. « En quelques minutes, les 2400 places ont été prises d'assaut », constate Sara Watson, maîtresse de conférence au sein de la faculté. Les moins rapides ou les moins matinaux sont invités à opter pour une autre langue.

NUNÈS Eric, « L'anglais, une discipline sacrifiée à l'université », *Le Monde*, 4 octobre 2022.

#### **Traduction proposée par un candidat :**

More than 5000 graduate students in literature and social sciences at the University Aix Marseille had to do a morning run. What was at stake was getting a spot in an English course of technical work. The subscription started early in the morning on the 6<sup>th</sup> of September on the digital platform of the university. "In only a few minutes, the 2400 slots were taken" said Sara Watson, teacher at the faculty. The students who weren't fast enough or early enough were invited to choose another language.

Ce texte nécessitait une certaine connaissance lexicale du monde de l'éducation, et plus particulièrement de l'enseignement supérieur.

On remarquera ici des lacunes lexicales avec l'utilisation inexacte du mot « teacher » pour le titre « maîtresse de conférence » pour lequel plusieurs traductions sont cependant possibles (« senior lecturer », voire « lecturer » en anglais britannique, « assistant professor » en anglais américain).

De même, le terme « subscription » ne convient pas ici pour une inscription à l'université, et l'on choisira donc « enrolment »)

Quant aux étudiants et au diplôme mentionnés, il convenait d'être plus rigoureux dans le choix des termes. « Graduate students » fait en effet référence aux étudiants ayant déjà obtenu leur licence, ce qui n'est pas le cas dans le texte de départ (« undergraduate students » était attendu, mais « students » suffisait dans la traduction). De même, la dénomination du diplôme en question pose problème, puisqu'il n'est pas question de licence dans le texte d'arrivée. La sous-traduction est ici regrettable car une connaissance minimale des équivalences de diplôme était ici attendue (« Bachelor of Arts »).

Le dernier problème lexical relevé ici sera la traduction approximative de « un cours de travaux dirigés » pour lequel « tutorial class » aurait été souhaité.

Des expressions relevant de la langue courante ont aussi été traduites de manière plus ou moins maladroite (« le sprint matinal », « les moins matinaux », ou « les places »)

Grammaticalement, on notera l'absence du déterminant « a » devant la fonction de Sara Watson (cette fonction étant utilisée en apposition).

Traduction proposée par le jury :

It is a morning sprint which more than 5,000 undergraduate students from the Bachelor of Arts and Humanities in Aix-Marseille University had to do. The challenge: to get a seat in an English tutorial class. The start of registration was set for the early morning of September 6 on the university's digital platform. "In just a few minutes, the 2,400 seats were stormed," says Sara Watson, a lecturer in the faculty. The slowest or the least early students are invited to opt for another language.

**Sujet 2 :**

Alors que la question de la protection des données personnelles s'impose peu à peu dans le débat public et que le gouvernement compte pour la première fois dans ses rangs un ministre délégué à la souveraineté numérique, la crise du Covid-19 a mis en lumière l'omniprésence dans les classes de grands groupes privés états-unis, Microsoft et Google en tête. Dans une réponse publiée mardi 15 novembre au Journal Officiel, le ministère de l'éducation nationale a d'ailleurs assuré avoir, en lien avec les académies, « demandé d'arrêter tout déploiement ou extension » des outils des deux géants américains dans les classes. Sans toutefois s'étendre sur une quelconque échéance.

DEFER Aurélien, « À l'école, l'éducation nationale tente de limiter l'emprise des Gafam », *Le Monde*, 16 novembre 2022.

Traduction proposée par un candidat :

Whereas the question about the protection about the personal data imposes itself progressively in the public debate, and whereas the government has a minister charged with digital sovereignty for the first time in its ranks, the Covid-19 crisis has shed light on the omnipresence in the classrooms of private American big groups with Microsoft and Google among the first. In an answer published on Tuesday November 15 at the Official Journal, the minister of Education has, by the way, assured having asked to stop all spreading or extension in link with the education of tools by the two American giants in the classroom. Yet, it has not given a whatsoever deadline.

La traduction propose pose plusieurs problèmes :

- La confusion dans l'emploi des mots de liaison (« while » et « whereas » étant employés dans des situations bien différentes).
- Le recours au présent simple dans la première phrase alors que l'événement mentionné est vu dans son déroulement et nécessite alors l'utilisation de « Be + V-ING ». Un autre problème majeur dans les constructions verbales est l'utilisation erronée du « present perfect » alors que l'événement mentionné a eu lieu à date précise donnée dans le texte (« \*has assured on November 15 »)
- L'utilisation problématique des prépositions : l'utilisation de « about » dans « the protection about personal data » (ceci étant vraisemblablement due au stress, et à la présence de la même préposition dans l'expression précédente), ou la confusion entre « at » et « in » (dans « \*at the Official Journal).
- Le positionnement de l'adverbe « progressively » qui vient briser la structure « verbe + complément », au lieu de se trouver avant le verbe. De même, l'ordre des adjectifs dans « private American big groups » pose problème car il ne respecte pas la convention STACOM (Subjectif / Taille / Age / Couleur / Origine / Matière).

- La traduction de « délégué à » par « charged with » qui crée un gros faux sens vraisemblablement causé par la confusion entre « charged of » (recevable) et « charged with » (irrecevable). De même, le faux sens causé par l'utilisation de « by the way » pour traduire « d'ailleurs » à la fin du texte (alors que « also » s'avérait amplement suffisant).

- Remarquons enfin l'utilisation incorrecte de « whatsoever » pour traduire « quelconque ». Une telle erreur provient vraisemblablement d'un manque de temps pour voir comment traduire la toute fin du texte. La première étape, rapide mais indispensable, qui consiste à comprendre le sens global de l'intégralité du texte, doit permettre au candidat de proposer une traduction simple mais convaincante dans une langue la plus claire possible (« any » était ici tout à fait satisfaisant)

#### Traduction proposée par le jury

While the issue of personal data protection is gradually becoming an issue in the public debate and while the government for the first time has in its ranks a minister responsible for digital sovereignty, the Covid-19 crisis has highlighted the omnipresence in classrooms of large, private US groups, led by Microsoft and Google. In a response published on Tuesday, November 15 in the Official Journal, the Ministry of National Education in fact even assured that, in conjunction with the school districts, it had "asked to stop any deployment or extension" of the tools of the two American giants in the classroom, without, however, mentioning any deadline.

#### **Sujet 3 :**

Après un mois en surrégime et un ultime match à couper le souffle, le Qatar tout entier va décélérer. Une page se tourne pour l'émirat, dont une grande partie des forces vives ont été accaparées, pendant douze années – depuis que Doha a remporté le vote de la Fédération internationale de football (FIFA) en 2010 – par la préparation de cette grand-messe planétaire. Une phase de transition et de réflexion s'ouvre pour les dirigeants de la monarchie, qui pour continuer à développer la marque Qatar vont devoir négocier une forme de « changement dans la continuité ».

BARTHE Benjamin, et Eric COLLIER, « La fête terminée, à Doha, les interrogations de l'après-coupe du monde », *Le Monde*, 19 décembre 2022.

#### Traduction proposée par un candidat :

After a month of extra-pace and the last breathtaking play, Qatar as a whole is going to slow down. A page has turned for the Emirate, a great part of its living forces having been seized as – during twelve years since Doha won the vote of the International Football Federation (FIFA) in 2010 – the preparation of the grand worldwide mass. A time of transition and reflection has opened for the rulers of the monarchy who in order to carry on the development of the Qatar brand will have to negotiate a form of change within continuity.

La traduction propose pose plusieurs problèmes :

- Le problème le plus important de cette traduction s'avère être la rupture syntaxique dans la seconde phrase dans laquelle l'incise (problématique) a sûrement fait « perdre pied » au candidat qui n'a pas été à même de finir la phrase de manière correcte.

- Un autre problème de taille se trouve dans l'incise justement, puisque l'on y trouve une confusion entre « for » et « during » dans la traduction de « pendant douze années ». On ne rappellera jamais assez la nécessité de bien maîtriser les structures avec « depuis », « pendant », et « il y a », ce type d'erreur ne passant pas inaperçu et étant lourdement sanctionné.

- Autre problème conséquent : l'utilisation des temps et des aspects. Ici le candidat a préféré utiliser le « present perfect » (« has turned », « has opened ») alors que le moment était vu « dans son déroulement » et que la forme « Be + V-ING » était souhaitable.

- Enfin, on regrettera l'emploi erroné de certains mots qui semblent pourtant ne pas poser de problème majeur, et qui, avec plus de temps de réflexion, auraient vraisemblablement été utilisés (« match » au lieu de « play », « great global » plutôt que « grand worldwide », « in overdrive » plutôt que « extra-pace », enfin, l'utilisation de « seized » au lieu de « monopolized » se rapproche d'un calque sur le français).

#### Traduction proposée par le jury

After a month in overdrive and a breathtaking final match, the whole of Qatar is about to slow down. A page is being turned for the emirate, whose vital energy has been largely monopolized for twelve years – since Doha won the vote of the International Football Federation (FIFA) in 2010 – by the preparation for this great global ceremony. A phase of transition and reflection is now beginning for the monarchy's leaders, who will have to negotiate a form of “change in continuity” to continue developing the Qatar brand.

#### **Sujet 4 :**

« Tant de bruit pour si peu de sens : voilà le drame de notre vie démocratique. » Devenu malgré lui le symbole de l'invitation à la sobriété énergétique depuis une petite phrase, le ministre de l'économie Bruno Le Maire semble avoir été touché par l'ampleur de l'affaire. Alors que l'exécutif incite les français à faire des économies d'énergie à l'approche de l'hiver, Bruno Le Maire avait affirmé fin septembre sur France Inter que son ministère n'allumerait pas le chauffage « tant que la température (à l'intérieur) ne serait pas en dessous de 19 degrés », et surtout, que lui-même porterait désormais des cols roulés.

« Affaire du col roulé : Le Maire déplore une 'polémique vaine' », *Le Point*, 8 octobre 2022.

#### Traduction proposée par un candidat :

“So much ado for so little: here is the problem with our democratic society”. Turned into a symbol of incitement to energetic sobriety since this little sentence, minister of the economy Bruno Le Maire seems to have been affected by the spread of the case. While the executive is indulging the French to do energetic savings with the coming winter, Bruno Le Maire stated in France Inter radio programme in late September that his administration would not turn on the heating unless the indoor temperature would go below 19 degrees all the more than he insists on only wearing high collars jumpers from then on.

Plusieurs problèmes ont été repérés :

- L'omission de « malgré lui ». Les omissions sont toujours lourdement sanctionnées, et il faut donc veiller à ne rien laisser de côté dans sa traduction.

- La syntaxe pose problème notamment avec l'utilisation de « would » (dans « unless the inner temperature would go... ». « Would » doit en effet uniquement se trouver dans la première partie de la phrase (« the administration would not turn on... ») mais pas après « unless ». De même, la structure « \*all the more than... » est irrecevable (« all the more as » étant ici attendue)

Notons aussi l'expression malheureuse « high collars jumpers » dans laquelle les domaines syntaxique et lexical posent problème (« high collar » signifiant « col haut » et non « col roulé », et le -s du pluriel ne devant pas se trouver sur un mot en position adjectivale).

- « society », et plus encore « indulge » sont des faux sens, tandis que « problem » (pour « drame ») est une sous-traduction.

- « Do energetic savings » et « the spread of the case » sont des maladroites causées par une tendance au calque sur des expressions françaises.

Traduction proposée par le jury

“So much ado for so little meaning: this is the tragedy of our democratic life.” Having unwillingly become the symbol of the incitement to energy sobriety because of one short sentence, the Minister of the Economy, Bruno Le Maire, seems to have been affected by the scope of the affair. While the executive branch urges the French to save energy as winter approaches, Bruno Le Maire stated on France Inter at the end of September that his ministry would not turn on the heating “as long as the temperature (inside) is not below 19 degrees”, and more importantly, that he himself would then wear turtlenecks.

**Sujet 5 :**

L'exclusion des femmes de la sphère publique s'accélère en Afghanistan. Après leur avoir interdit l'accès aux collèges, aux lycées, aux bains publics, aux fêtes foraines, aux universités, aux ministères, aux administrations, les autorités talibanes ont décidé de bannir la gent féminine des organisations non gouvernementales et autres agences des Nations Unies. Celles-ci doivent s'exécuter sous peine de se voir interdire de travailler dans le pays. Les dernières décisions des fondamentalistes ressemblent à une fuite en avant alors que leur gouvernement n'est toujours pas reconnu par le reste du monde et qu'une partie des avoirs de la banque centrale afghane reste gelée à l'étranger.

TALLES Olivier, « En Afghanistan, les ONG face au diktat des talibans », *La Croix*, 26 décembre 2022.

Traduction proposée par un candidat :

The exclusion of women from the public sphere is going further in Afghanistan. After having been banned from junior high-schools, high-schools, public bath facilities, fairs, universities, positions in the government, in the administration, Taliban authorities decided to ban women from non-governmental organizations and other United Nations agencies. They must abide otherwise they will be banned from any work in the country. The last decisions taken by the fundamentalists look like an acceleration as the government is still not recognized by the rest of the world and a part of the money from the central bank in Afghanistan remains unavailable abroad.

- Un problème majeur dans la traduction proposée est la rupture de construction dans la seconde phrase qui crée une confusion entre les femmes afghanes et les autorités talibanes (« After having been banned.... , Taliban authorities... »). Ce genre d'erreur s'explique aisément par la longueur de la phrase en question, et il est donc primordial de ne pas « perdre le fil » de sa proposition de traduction dans un exercice nature très anxiogène.

- Le mot « acceleration » pour « fuite en avant » s'avère être un faux sens gênant qui mène presque à un contre sens.

- Notons également que « money » et « unavailable » pour « des avoirs » et « gelée » se révèlent être des faux sens qui, s'ils n'empêchent pas la compréhension du texte de départ, contribuent néanmoins à laisser planer une impression de flou regrettable. La difficulté de l'épreuve de thème oral se trouve dans cette nécessité d'être le plus précis possible en un temps très limité.

- Enfin, « The last decisions taken by the fundamentalists » pourrait être amélioré grâce à une structure plus idiomatique (avec notamment l'utilisation du génitif).

Traduction proposée par le jury

The exclusion of women from the public sphere is accelerating in Afghanistan. After denying women access to junior high schools, high schools, public baths, funfairs, universities, ministries, and administrations, Taliban authorities have decided to ban them from non-governmental organizations and

other UN agencies. If the latter don't comply, they will be prohibited from working in the country. The fundamentalists' latest decisions seem to throw caution to the wind, as their government is still not recognized by the rest of the world and some of the assets of the Afghan central bank remain frozen abroad.

*Rapport présenté par Christophe Chambost, avec les membres de la Commission Thème Oral et la contribution du jury.*

#### 4.2.2. Faits de langue

En préambule, les membres du jury de l'épreuve de linguistique félicitent les candidats pour les bonnes, voire très bonnes, prestations qui ont su développer une réflexion fine et approfondie sur les faits de langue, doublée d'une méthode précise et rigoureuse en lien avec les attendus de l'épreuve. Afin de préparer au mieux cette dernière, le jury recommande la lecture des précédents rapports de jury. Sans donner une marche à suivre particulière, le présent rapport a pour but de rappeler quelques points essentiels pour mieux appréhender cette « sous-épreuve ».

#### **Gestion du temps**

L'exercice de l'analyse des faits de langue s'inscrit dans une épreuve à la fois dense et multiple qui mobilise diverses compétences (compréhension et expression), les deux langues (anglais et français), et dont le temps de préparation des exercices varie (quelques minutes pour le thème oral et la compréhension/restitution ; préparation en loge pour le commentaire et l'analyse linguistique). Au regard de cette épreuve, dans tous les sens du terme, il est crucial que les candidats soient bien préparés et restent maîtres de l'horloge, que ce soit pour le temps passé à la préparation en loge ou le temps dédié à la présentation orale de la « sous-épreuve » (huit minutes environ). En effet, le jury voit malheureusement trop de candidats qui n'ont pas bien préparé en loge ou des candidats qui passent trop de temps sur l'exercice lors de la présentation devant le jury au détriment de la suite des exercices de l'épreuve. Il s'agit à la fois d'être complet et synthétique, c'est-à-dire cerner au mieux les enjeux de l'exercice d'une part, mais surtout des éléments soulignés en contexte. Un étiquetage trop exhaustif des éléments du contexte (ex : la phrase entière) ou, à l'inverse, un étiquetage réduit à peau de chagrin (ex : non prise en compte de la détermination ou de la complémentation) figurent parmi les principaux écueils et sont souvent dus à une mauvaise gestion du temps. Le jury se félicite qu'aucun candidat ou presque n'ait fait d'impasse sur cette épreuve et rappelle néanmoins qu'il n'est pas souhaitable d'improviser une explication « en direct » si la préparation de l'exercice n'a pas pu être suffisamment poussée.

#### **Compréhension du segment dans son contexte**

Il est primordial de bien comprendre le texte, parfois difficile, dans lequel se trouvent les segments à étudier. Si le format même de l'épreuve d'ESP, articulée autour d'un même texte support pour le commentaire et pour l'étude des faits de langue, est propice aux recoupements interprétatifs, trop de candidats ne profitent pas de ce gain de temps et traitent l'un et l'autre de manière totalement hermétique. En conséquence, un manque de compréhension, qu'il soit limité au segment souligné, au cotexte immédiat ou encore au cotexte plus large peut s'avérer pénalisant pour l'exploitation linguistique alors sujette à des imprécisions (faux-sens), voire à des contradictions (contre-sens). Au demeurant, s'il peut être intéressant, voire éclairant, de relier le segment souligné à différents passages du texte, il convient de le faire raisonnablement et de ne pas se perdre dans des relevés exhaustifs d'autres formes.

#### **Terminologie**

Outre la gestion du temps et la compréhension du texte support, la terminologie adoptée par les candidats apparaît comme un autre écueil possible. Une terminologie adaptée nécessite des connaissances dans le domaine mais ne signifie en aucun cas l'adoption d'un lexique trop « jargonneux ». C'est la clarté du propos qui prime. Il faut pour cela éviter toute répétition abusive (ex : *insister sur*), approximation lexicale (ex : *sortir le do*), relâchement linguistique ou néologisme obscur,

mais également rendre son propos intelligible en dehors de tout jargon inutile ou superfétatoire. Même s'ils se trouvent face à un jury expert en la matière, les candidats doivent garder à l'esprit l'accessibilité de leur propos, à l'instar d'un enseignant qui sait faire preuve de pédagogie dans ses explications, en ayant recours à des termes adéquats. S'agissant de notions parfois pointues ou nuancées, rien n'empêche les candidats de préciser brièvement ladite définition ou ladite nuance. Le jury invite les candidats à conserver leur vigilance terminologique jusqu'aux derniers instants de l'épreuve, au risque d'aboutir à une conclusion totalement contradictoire avec la démonstration développée au cours de l'exercice (ex : conclure qu'un auxiliaire modal est « radical » après avoir passé plusieurs minutes à démontrer qu'il était épistémique).

### Étiquetage du segment

Sans exiger le développement d'un étiquetage grammatical exhaustif autour du segment souligné car trop « chronophage », le jury attend des candidats qu'ils fassent état de leurs connaissances grammaticales en la matière. Les éléments soulignés doivent être correctement étiquetés (nature et fonction) et éventuellement situés dans leur contexte immédiat pour en apprécier le potentiel articulatoire. Nombreuses sont les imprécisions grammaticales, qu'il s'agisse du groupe nominal (ex : *many* labélisé *adverbe* ou *adjectif*, *much* qualifié de *quantifieur pluriel*), du groupe verbal (ex : labélisation abusive d'un *complément d'objet second*, appellation abusive de *do* en tant qu'*auxiliaire modal*, non distinction entre *verbe à particule* ou *verbe à préposition*, confusion entre *to infinitif* et *to préposition*) ou encore de l'énoncé complexe (ex : la voix passive nécessairement perçue comme une *action subie par quelqu'un*, qualification abusive d'un *pronom relatif adverbial*, labélisation abusive d'une *subordonnée relative à la base verbale*, confusion entre une *complétive* et une *relative*, amalgame entre *topicalisation* et *focalisation*, confusion entre *phrase* et *proposition*). Si l'étiquetage n'est qu'une première étape qui précède l'analyse, il n'est pas sans conséquence pour la suite de l'exercice. En dépit de bonnes, voire parfois de très fines descriptions grammaticales, deux écueils principaux sont généralement observés à ce stade de l'analyse : une trop grande réserve à la description caractérisée par une prise de risque minimale entretenant un flou descriptif, voire pléonastique, ou, au contraire, un dévoilement descriptif trop précoce à ce niveau de la réflexion qui risque bien souvent de nuire à l'objectif même de l'étude puisque la réponse aura été donnée trop en amont. Il faut garder à l'esprit que l'étiquetage peut parfois faire partie intégrante de la problématique et en conséquence éviter de se couper l'herbe sous le pied pour la conduite de la réflexion. Quand l'enjeu d'un segment semble être son identification, il est possible de proposer un étiquetage hyperonymique légèrement imprécis, en prenant soin d'annoncer qu'une description plus détaillée sera donnée à l'issue d'un développement au cours duquel il est du reste tout à fait possible de procéder par élimination.

### Problématique

Problématiser un fait de langue requiert plusieurs attentions. Il s'agit en amont de bien comprendre le cotexte dans lequel le segment souligné figure afin de prendre de la hauteur pour cerner les enjeux principaux de l'analyse. Être attentif au soulignement est primordial pour mener à bien cette étude. Dans le cas d'un segment long, il revient aux candidats de bien peser les enjeux linguistiques essentiels à l'œuvre (ex : analyser la voix passive si elle est couplée à un *present perfect*). Dans le cas d'un segment court, parfois réduit à un pronom, les candidats veilleront à ne pas se limiter *stricto sensu* à l'élément souligné mais à prendre en considération son articulation avec le contexte immédiat (ex : analyser les éléments qui génèrent l'émergence de *it*) sans oublier qu'un même marqueur, si insignifiant qu'il soit, peut générer plusieurs opérations sous-jacentes, qu'elles soient syntaxiques (ex : analyser la topicalisation de *do* sans se limiter au traitement de l'auxiliaire) ou lexicales (ex : analyser le verbe à particule *give up* inséré dans une structure complexe). Tout est question d'échelle et d'appréciation du segment souligné dans la limite du temps imparti. En aval, il s'agira de problématiser correctement les enjeux soulevés par l'analyse en veillant d'une part à adopter une terminologie qui témoigne de connaissances dans le domaine et d'autre part à rendre compte d'une hiérarchisation du propos pour gagner en clarté. Le jury a trop souvent constaté des stratégies d'évitement par lesquelles certains candidats semblaient « choisir » un point, parfois mineur, sur lequel ils étaient plus à l'aise, au détriment

de ce qui faisait l'intérêt du segment. Il convient de garder à l'esprit que la hiérarchisation des enjeux fait partie intégrante de l'exercice et se déduit aussi du soulignement du segment.

### **Analyse**

L'analyse représente le cœur de l'étude linguistique des faits de langue et en ce sens elle requiert une attention particulière. Il s'agit de garder à l'esprit que l'exercice proposé a pour objectif de permettre aux candidats de rendre compte d'une réflexion fine de l'étude de la langue, préalable nécessaire à tout enseignement d'une langue étrangère. Si les membres du jury ont pu entendre de très bonnes analyses, à la fois nuancées et structurées, quelques écueils récurrents subsistent. Le contenu de l'analyse ne doit pécher ni par lacune ni par excès. Des analyses hors sujet, trop brèves, lacunaires ou évitant à dessein le cœur de l'enjeu linguistique du segment sont à proscrire. Des analyses exhaustives totalement hors contexte (ex : liste de toutes les valeurs du modal *will* illustrées par des exemples inventés), directement plaquées (ex : récitation d'un cours sur ce qu'est la modalité), simplement paraphrastiques (ex : simple reformulation des événements mentionnés), voire en contradiction avec le résultat (ex : manipulations démontrant une modalité *épistémique* pour conclure à une modalité *radicale*) sont également à éviter. Il ne s'agit en aucun cas de faire mention de toutes les connaissances dans le domaine étudié mais de les utiliser avec parcimonie et justesse (ex : recours abusif à la notion de *principle of end-weight/principe du poids relatif*) pour des raisons de pertinence et de format de l'épreuve. La forme de l'analyse doit être à la fois rigoureuse et articulée. Relais des connaissances linguistiques, elle doit faire preuve de justesse dans le choix des termes employés (ex : savoir précisément ce que recouvre la *performativité* pour un verbe) et de vulgarisation lorsqu'il s'agit d'en préciser la teneur ou la portée (ex : la notion de *fléchage* exige une explicitation à la première mention). Pour résumer, une analyse réussie sera à la fois concise et pertinente tout en sachant se situer à la bonne échelle de l'étude proposée.

### **Manipulations**

Les manipulations font partie intégrante de l'analyse proposée et en ce sens elles apportent soutien à la démonstration. Il ne s'agira en aucun cas d'appliquer un appareil préalablement travaillé mais de choisir les manipulations pertinentes pour le contexte donné. Outre le manque de manipulations généralement observé, c'est le caractère superficiel de celles-ci qu'il faut éviter. Une manipulation existe et a du sens si et seulement si elle apporte un éclairage salutaire au segment. Trop souvent, des manipulations sont mentionnées mais peu, voire pas, explicitées (ex : la *répercussion sur le présent* ou la notion de *bilan* doivent être explicitées en contexte à l'occasion d'un recours au *present perfect*). Deux écueils majeurs sont également à proscrire : d'une part, une approche essentiellement stylistique et, d'autre part, une approche psychologisante. Enfin, un repérage contextualisé permettra de bien choisir les manipulations utiles à l'analyse du segment proposé (ex : ne pas proposer tous les modaux pour manipulations). Outre les trois opérations récurrentes (remplacement, déplacement, suppression), le recours à une traduction peut s'avérer utile sans devenir systématique, tout comme le recours à la phonologie qui peut apporter un complément d'analyse (ex : accentuation du verbe à particule, forme réduite pour certains modaux) sans en constituer le cœur.

### **Interrelation entre l'analyse des faits de langue et le commentaire de texte**

Pour finir, si l'exercice proposé requiert de la minutie en raison d'une analyse linguistique à la fois dense et précise, il s'agira également pour les candidats de prendre de la hauteur et ne pas sous-estimer l'éclairage possible du texte à l'étude par les segments proposés dans cette sous-épreuve. L'interrelation étant évidente, les micro-analyses travaillées dans une perspective linguistique peuvent se révéler très utiles pour l'étude du commentaire.

Après avoir mentionné ces quelques points essentiels pour la préparation de l'analyse de faits de langue, il est important de rappeler les trois étapes de son développement :

- La description du segment souligné ;
- La problématique et éventuellement les problématiques sous-jacentes ;

- L'analyse contextualisée étayée par des manipulations.

Ces trois étapes sont clairement visibles dans les trois analyses de faits de langue proposées ci-dessous, toutes issues de la session et relevant respectivement du domaine nominal, du domaine verbal et de l'énoncé complexe.

### **Sujet 1 - Domaine nominal**

*Full of grace, Angel Day stepped into the fishroom. She said she was nosing around to see what all the talk was about. She had torn herself away from the statue of Mary, which she had now repainted in the colour of her own likeness. She had examined pictures in the children's prayer books and after considering every detail of what needed to be done, she believed she knew how to restore the statue. Every bit of her time and attention had been given in its reconstruction, which had now departed from that of its familiar image, to one who watches over and cares for the claypan people in the Gulf country. Improvisation with Norm's fish colours and textures resulted in a brightly coloured statue of an Aboriginal woman who lived by the sea. The work had taken her several days.*

WRIGHT, Alexis. *Carpentaria*. London: Constable/Little, Brown, 2009, pp. 36-38.

**Description** : Le segment souligné est un syntagme nominal ayant pour tête le nom *books*, précédé du modifieur *prayer* et du génitif *the children's*. Il est complément de la préposition *in*.

#### **Problématique**

Il conviendra de s'intéresser à l'emploi de l'article défini *the*, à celui du nom composé *prayer books* et enfin au génitif.

#### **Analyse**

##### **I. Article défini.**

L'article défini indique une connaissance partagée : le nom suffit à l'allocutaire pour identifier un groupe unique de référents. Dans ce contexte, les référents sont identifiables du fait de leur connaissance par le focalisateur, qui ne découvre pas ces livres.

Manipulation

*in the children's prayer books*. Si l'on emploie l'article indéfini *the*, cela conduit à une absence de restriction référentielle. On parlerait alors de livre de prières destinés à des enfants plutôt que des livres de prières appartenant à des enfants connus et spécifiques. Cette référence générique influence l'interprétation du génitif, lequel serait alors nécessairement générique.

##### **II. Nom composé.**

Le nom composé est formé par deux noms juxtaposés. Le nom tête (N2) reçoit la détermination et le nom dépendant (N1) est forcément non déterminé. On a donc une interprétation nécessairement générique de *prayer*. Cette construction signale d'une part la création d'un sous-type de livre (un livre contenant des prières dont l'utilisation est généralement privée) et d'autre part un fort degré de lexicalisation : il s'agit d'une réalité éditoriale et culturelle bien établie qui a besoin d'une expression pour y renvoyer.

Manipulation

*in the children's book of prayers*. La structure en N of N semble accentuer le contenu du livre plutôt que les spécificités et la stabilité référentielle de ce type d'objet.

##### **III. Génitif.**

Il s'agit ici d'un génitif déterminatif/spécifique au sens où le génitif remplace le déterminant et rend le syntagme nominal automatiquement défini, ce que démontrent les manipulations.

Manipulation

in their prayer books. On voit ici que *the children's* peut être remplacé par un déterminant possessif.

in *the children's* big prayer books. L'adjectif est inséré avant le nom et après *the children's*, soit sa place prototypique entre déterminant et nom.

Ce qui relie sémantiquement *the children* et *prayer books* est une relation sémantique, celle de la possession. On pourrait gloser cette relation à l'aide d'une proposition (*the children have prayer books* ou *the children use prayer books*).

Le génitif dirige l'attention vers un point de référence ancré (*the children*) pour pouvoir accéder mentalement à un ensemble d'autres entités qui lui sont associées (ici *prayer books*). Il permet de conserver un élément connu en début de syntagme nominal.

Manipulation

*the prayer books of the children*. Cette structure serait acceptable mais non favorisée car le nom dépendant (*children*) renvoie à un référent humain, spécifique et défini.

## **Sujet 2 - Domaine verbal**

*Wyoming Territory! Washington Territory! Where are their large cities? Where are the localities in those Territories where the strain upon popular government must come? The Senator from New Hampshire, who is so conspicuous in this movement, appalled the country some months since by his ghastly array of illiteracy in the Southern States. He proposes that \$ 77,000,000 of the people's money be taken in order to strike down the great foe to republican government, illiteracy. How was that illiteracy brought upon this country? It was by giving the suffrage to unprepared voters.*

VEST, George. "Remarks on the Amendment to Extend Suffrage to Women". January 25, 1887. *American Women's Suffrage: Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965*. Ed. Susan Ware. New York: Library of America, 2020, pp. 224-226.

### **Description**

Le segment souligné est un groupe verbal composé de l'auxiliaire *be* à la forme  $V\emptyset$  et du participe passé du verbe *take*. Il a pour sujet le syntagme nominal *\$ 77,000,000 of the people's money*.

### **Problématique**

Il conviendra de s'intéresser à l'emploi de la forme *be* et de la voix passive.

### **Analyse**

#### **I. Be**

La forme base verbale *be* se trouve ici dans une proposition subordonnée nominalisée en *that*, qui implique normalement une forme finie du verbe. Or, le verbe n'est ici conjugué ni au présent, ni au passé. Nous avons affaire à ce que certains linguistes appellent du « subjonctif présent » (même si cette appellation est controversée, tant elle correspond plus au fonctionnement des langues latines qu'aux langues germaniques telles que l'anglais).

Cette forme est déclenchée par la présence d'un verbe décrivant une suggestion dans la proposition principale (*he proposes*). Cette forme se justifie ici par le fait que la forme verbale  $V\emptyset$  ne dit rien de la validation de la relation prédicative, ce qui va de pair avec le fait que, si le verbe *propose* vise bien la réalisation de  $\langle \$ 77,000,000 \text{ of the people's money/be taken} \rangle$ , cette dernière n'est pas affirmée et n'est donc pas validée.

## Manipulations

?*He proposes that \$ 77,000,000 of the people's money **should be taken***: il est possible d'utiliser le modal *should* dans le même contexte mais cette tournure se trouve plus en anglais britannique, or nous avons ici affaire à un énonciateur américain.

?*He proposes that \$ 77,000,000 of the people's money **are taken***: le présent simple peut se trouver dans ce type de contexte, en anglais contemporain et dans un registre moins soutenu. Le contexte d'énonciation, un discours politique du XIX<sup>e</sup> siècle, semble exclure cette option.

### II. Passif

L'association de BE et du participe passé (V-EN) correspond bien entendu à la voix passive. Dans cette structure, le sujet grammatical n'est pas agentif : ce n'est pas *\$ 77,000,000 of the people's money* qui réalise l'action *take*. Dans cet énoncé, le véritable agent n'est pas mentionné car il va de soi et n'est donc pas particulièrement pertinent : ce sont les membres du Congrès à qui il est demandé d'attribuer à la lutte contre l'analphabétisme la somme mentionnée. Le recours à la voix passive, et plus précisément au passif dit court, sans complément d'agent, permet donc de passer sous silence l'identité de l'agent.

## Manipulation

*he proposes that **we** take \$ 77,000,000 of the people's money in order to strike down the great foe to republican government, illiteracy.*

Il serait possible d'envisager la réintroduction d'un agent en position sujet dans une proposition à la voix active, mais cet agencement changerait le thème de l'énoncé et le pronom *we* se trouverait alors thématique. Or, cela se justifierait plus difficilement car le sujet est peu porteur de contenu informatif. La voix passive permet de mettre en avant la somme, présentée comme élevée, que le sénateur du New Hampshire propose de consacrer à la lutte contre l'illettrisme, plutôt que de se concentrer sur les élus chargés, de façon assez classique, d'effectuer des arbitrages dans la répartition des dépenses fédérales.

### Sujet 3 - Domaine de l'énoncé complexe

*Despite the overhanging mountains Switzerland was far away, Nicole was far away. Walking in the garden later when it was quite dark he thought about her with detachment, loving her for her best self. He remembered once when the grass was damp and she came to him on hurried feet, her thin slippers drenched with dew. She stood upon his shoes nestling close and held up her face, showing it as a book open at a page.*

FITZGERALD, F. Scott. *Tender is the Night* [1934]. London: Penguin Books, 2018, pp. 228-229.

## Description

Le segment souligné est une proposition en -ING composée du verbe *walk* auquel est adjoind le suffixe -ING, du groupe prépositionnel *in the garden* (complément circonstanciel de lieu) et de l'adverbe *later* (complément circonstanciel de temps). La proposition qui la suit *when it was quite dark* lui est subordonnée.

## Problématique

Il conviendra de s'interroger ici sur la nature de la proposition, sur la nature de la forme en V-ING et de proposer une étude du marqueur -ING.

## Analyse

### I. Nature de la proposition

Il existe trois grands types de propositions subordonnées en -ING : les propositions nominalisées (ou complétives), les propositions circonstancielles et les propositions relatives.

La proposition soulignée n'est pas une relative : elle ne sert pas à l'expansion d'un nom ou d'un syntagme nominal, elle n'est pas dépendante d'un nom ou d'un syntagme nominal.

Manipulation

*\*who was walking when it was quite dark, he thought about her with detachment.* Cette structure n'est pas recevable et démontre que la proposition n'a pas d'antécédent, ce n'est donc pas une relative.

Il ne s'agit pas non plus d'une proposition nominalisée puisqu'elle ne peut pas être remplacée par un syntagme nominal ou un pronom.

*\*It when it was quite dark he thought about her with detachment* n'est pas recevable. On remarque que la proposition n'est pas non plus un argument du verbe de la proposition principale (*he thought*).

C'est en fait une proposition circonstancielle de temps, que l'on peut gloser par *while/when he was walking in the garden, he thought about her with detachment.*

On remarque qu'elle est d'ailleurs prototypiquement mobile (*he thought about her with detachment, walking in the garden later*) et facultative : au plan syntaxique, son effacement ne rendrait pas l'énoncé agrammatical, malgré la perte d'une information sur le plan sémantique.

## II. Nature de V-ING

Reste à déterminer si *walking* est un nom verbal, un participe présent ou un gérondif. Etant donné que nous avons affaire à une circonstancielle, la forme en V-ING est nécessairement un participe présent : elle n'est pas précédée d'un déterminant (ce n'est donc pas un nom verbal) et elle ne peut pas être précédée d'un déterminant possessif ou remplacée par un pronom, contrairement au gérondif

*\*his walking in the garden later he thought about her with detachment* et *\*it in the garden later he thought about her with detachment* ne sont pas des énoncés recevables.

Le sujet du verbe n'est pas exprimé mais il peut facilement être récupéré car il est coréférentiel avec le sujet de la proposition principale, on comprend que c'est Dick qui marche dans le jardin.

## III. Etude du marqueur -ING

La forme en V-ING semble être ici la réduction de l'aspect BE+V-ING (*while he was walking*). Toutefois, la proposition n'étant pas introduite par une conjonction de subordination, la forme non-finie du verbe signale surtout la dépendance syntaxique de la proposition subordonnée à la proposition principale. On ne précise pas la relation entre les deux propositions ; on en souligne seulement la concomitance.

## Annexe

Liste des faits de langue contextualisés de la session 2023 :

### I. Civilisation

#### Civilisation britannique

##### Extrait 1

“The King's Declaration Prefixed to the Articles of Religion” (Nov. 1628) in Gee, Henry, and William John Hardy (ed.), *Documents Illustrative of English Church History*, New York: Macmillan, 1896, pp. 418-20.

## His Majesty's Declaration

Being by God's ordinance, according to Our just Title, Defender of the Faith, and Supreme Governor of the Church, within these Our Dominions, We hold it most agreeable to this Our Kingly Office, and Our own religious Zeal, to conserve and maintain the Church committed to Our Charge, in Unity of true Religion, and in the Bond of Peace; and not to suffer unnecessary Disputations, Altercations, or Questions **to be raised**, which may nourish Faction both in the Church and Commonwealth. We have therefore, upon mature Deliberation, and with the Advice of so many of Our Bishops as might conveniently be called together, thought fit to make this Declaration following:

That the Articles of the Church of England (which have been allowed and authorized heretofore, and which Our Clergy generally have subscribed unto) do contain the true Doctrine of the Church of England agreeable to God's Word: which We do therefore ratify and confirm, requiring all Our loving Subjects to continue in the uniform Profession thereof, and prohibiting the least difference from the said Articles; which to that End We command to be new printed, and this Our Declaration to be published therewith.

That We are Supreme Governor of the Church of England: and that if any difference arise about the external Policy, concerning the injunctions, Canons, and other Constitutions whatsoever thereto belonging, the Clergy in their Convocation is to order and settle them, having first obtained leave under Our Broad Seal so to do: and We approving their said Ordinances and Constitutions; providing that none be made contrary to the Laws and Customs of the Land.

That out of Our Princely Care that the Churchmen may do the Work which is proper unto them, the Bishops and Clergy, from time to time in Convocation, upon their humble Desire, shall have Licence under Our Broad Seal to deliberate of, and to do all such Things, as, being made plain by them, and assented unto by Us, shall concern the settled Continuance of the Doctrine and Discipline of the Church of England now established; from which We will not endure any varying or departing in the least Degree.

That for the present, though some differences have been ill raised, yet We take comfort in this, that all Clergymen within Our Realm have always most willingly subscribed to the Articles established; which is an argument to Us, that they all agree in the true, usual, literal meaning of the said Articles; and that even in those curious points, in which the present differences lie, men of all sorts take the Articles of the Church of England to be for them; which is an argument again, that none of them intend any desertion of the Articles established.

That therefore in these both curious and unhappy differences, which have for so many hundred years, in different times and places, exercised the Church of Christ, We will, that all further curious search be laid aside, and these disputes shut up in God's promises, as they be generally set forth to us in the holy Scriptures, and the general meaning of the Articles of the Church of England according to them. And that no man hereafter shall either print, or preach, to draw the Article aside any way, but shall submit to it in the plain and full meaning thereof: and shall not put his own sense or comment to be the meaning of the Article, but shall take it in the literal and grammatical sense.

That if any publick Reader in either of Our Universities, or any Head or Master of a College, or any other person respectively in either of them, shall affix any new sense to any Article, or shall publicly read, determine, or hold any publick Disputation, or suffer any such to be held either way, in either the Universities or Colleges respectively; or if any Divine in the Universities shall preach or print any thing either way, other than is already established in Convocation with Our Royal Assent; he, or they the Offenders, shall be liable to Our displeasure, and the Church's censure in Our Commission Ecclesiastical, as well as any other: And We will see there **shall** be due Execution upon them.

## Extrait 2

**ABBOT, George.** "Letters of the Lord Archbishop of Canterbury to the Bishop of the Diocese of Norwich", *The kings maiesties letter to the Lords Grace of Canterbury, touching preaching, and preachers.* London, 1622, University of Michigan Library, *Early English Books Online*, pp. 4-5.

[...] I doubt not but before this time, you haue receiued from me the Directions of His most excellent Maiesty concerning Preaching and Preachers, which are so graciously set downe, that no godly or discreet man, can otherwise then acknowledge, that they doe much tend to edification, if he doe not take them vpon report, but do punctually consider the tenor of the words as they lie; and doe not giue an ill construction to that, which may receiue a fairer interpretation. Notwithstanding, because some fewe Churchmen, and many of the People haue sinisterly conceiued (as we doe here find) that those Instructions doe tend to the restraint of the Exercise of Preaching, and doe in some sort abate the number of Sermons, and so consequently by degrees, doe make a breach to let in Ignorance and Superstition: His Maiestie in his Princely wisdom hath thought fit, that I should aduertise your Lordship of the graue and waighty reasons which induce His Highness to prescribe that which is done. You are therefore to know, That His Maiestie being much troubled, and grieued at the heart, to heare euery day of so many defections from our Religion, both to Poperie and Anabaptisme, or other points of Separation in some parts of this Kingdome, and considering with much admiration, what might be the cause thereof, especially in the Reigne of such a King, who doth so constantly professe himselfe an open Aduersary to the superstition of the one, and madnesse of the other: His Princely wisdom could fall vpon no one greater probabilitie, then the lightnes, affectedness, and vnprofit ablenesse of that kind of Preaching, which hath been of late yeares too much taken vp in Court, Vniuersitie, Citie, and Countrey. The vsuall scope of very many Preachers, is noted to bee a soaring vp in points of Diuinitie, too high for the capacities of the people, or a mustering of much reading, or displaying of their wit, or an ignorant meddling with Ciuill matters, aswell in the priuate of seuerall Parishes & Corporations, as in the publike of the Kingdome: or a venting of their owne distastes, or a smoothing vp of those idle fancies, which in this blessed time of so long a peace, doe boyle in the braines of vnadvised people. And lastly, by an euill and vndecent rayling, not onely against the Doctrine (which when the Text shall occasion the same, is not onely approoued, but much commended by his Maiestie) but against the persons of Papists and Puritanes. Now the people bred vp with this kind of teaching, and neuer instructed in the Catechisme and Fundamentall points of Religion, are for all this aiery nourishment, no better then *abrasae tabulae*, new Table-books, ready be filled vp either with the Manuals or Catechismes of Popish Priests, or papers and pamphlets of Anabaptists, Brownists, and Puritanes. His Maiestie euer calling to mind that saying of Tertullian, *Id verum quod primum*, and remembring with what doctrine the Church of England in her first and most happy reformation, did driue out the one, and kept out the other from poisoning and infecting the people of this Kingdome, did find that the whole scope of this Doctrine is contained in the Articles of Religion, the two Bookes of Homilies, the lesse and the greater Catechisme, which his Maiestie doth therefore recommend againe in these Directions, as the proper subiect of all sound and edifying Preaching. And so farre are these Directions from abating, that his maiestie doth expect from our hands, that it should encrease the number of Sermons, by renewing vpon euery Sunday in the afternoone in all Parish Churches throughout the Kingdome, the primitiue and most profitable exposition of the Catechisme, wherewith the people, yea very children may be timely seasoned & instructed in all the heads of Christian Religion. Which kind of teaching (to our amendment be it spoken) is more diligently obserued in all the reformed Churches of Europe, then of late it hath bin here in England. I find his Maiesty much moued with this neglect; & resolued, that if wee which are his Bishops do not see a reformation hereof (which I trust wee shall) to recommend it to the care of the Ciuill Magistrate, so far is he from giuing the least discouragement to solid Preaching, and Religious Preachers.

To all these I am to adde, that it is his Maiesties Princely pleasure, that both the former Directions, and these reasons of the same, bee fairly written in euery Registers Office.

### Extrait 3

**FIENNES William, Viscount Saye and Sele (1582-1662). *A Speech of the Right Honourable, William, Lord Viscount Say and Seale, one of his Maiesties most honorable privie Councill. Spoken in Parliament touching the Liturgie*, London: s.n., 1641, pp. 3-5.**

[...] For the first of these that he chargeth upon me, it may be he was willing to have it thought that I would not joyne in prayer with your Lordships, but refused such a communion, which is altogether false, for I should most willingly joyne in prayer with you. And further I will ad, that I doe not thinke but some set formes of prayer, by some men, in some cases, may be lawfully used; But this is that **which I am not satisfied in**, that a certaine number of men **should** usurpe an authority unto themselves to frame certaine prayers and formes of Divine service, and when that is done, under the name of the Church to injoyne them upon all persons, in all times, and upon all occasions to be used, and none other: and upon this ground (which makes it the worse) because these come from the publike spirit of the Church (when the Bishop or his Chaplaine shall frame them) and others proceed from the private spirit of this or that particular man. [...]

## Civilisation américaine

### Extrait 1

**CHAPMAN CATT, Carrie. "Why We Ask for the Submission of an Amendment". *The History of Woman Suffrage*. Indianapolis: Hollenbeck Press, 1902, pp. 369-372.**

[...] There is no more elaborate argument or determined opposition to woman suffrage than there has been to each step of progress. . . **Had a vote been taken**, co-education itself would have been overwhelmingly defeated. In 1840, before women had studied or practiced medicine, had it been necessary to obtain permission to do so by a vote of men or women, 8,000 graduated women physicians would not now be engaged in the healing art in our country. In 1850, when vindictive epithets were hurled from press, pulpit and public in united condemnation of the few women who **were attempting** to be heard on the platform as speakers, had it been necessary to secure the right of free public speech through Legislatures or popular approval, the voices of women would still be silent. . . The rights of women have come in direct opposition to the popular consensus of opinion. Yet when they have once become established, they have been wanted by women and welcomed by men. [...]

### Extrait 2

**TRUTH, Sojourner. "Address to the First Annual Meeting of the American Equal Rights Association," New York City, May 9, 1867; in *American Women's Suffrage. Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965*, edited by Susan Ware, New York: Literary Classics of the United States, 2020, n.p.**

"My friends, I am rejoiced that you are glad, but I don't know how you will feel when I get through. I come from another field – the country of the slave. They have got their liberty – so much good luck to have slavery partly destroyed; not entirely. I want it root and branch destroyed. Then we will all be free indeed. I feel that if I have to answer for the deeds done in my body just as much as a man, I have a right to have just as much as a man. There is a great stir about colored men getting their rights, but not a word about the colored women; and if colored men get their rights, and not colored women theirs, you see the colored men will be masters over the women, and it will be just as bad as it was before. So I am for keeping the thing going while things are stirring; because if we wait till it is still, it will take a great while to get it going again. White women are a great deal smarter, and know more than colored women, while colored women do not know scarcely anything. They go out washing, which is about **as high as a colored woman gets**, and their men go about idle, strutting up and down; and when the women come home, they ask for their money and take it all, and then scold because there is no food. I want you to consider on that, chil'n. I call you chil'n; you are somebody's chil'n, and I am old enough to be mother of all that is here. I want women to have their rights. In the Courts women have no right, no voice; nobody

speaks for them. I wish woman to have her voice there among the pettifoggers. If it is not a fit place for women it is unfit for men to be there.

I am above eighty years old; it is about time for me to be going. I have been forty years a slave and forty years free and would be here forty years more to have equal rights for all. I suppose I am kept here because something remains for me to do; I suppose I am yet to help to break the chain. I have done a great deal of work; as much as a man, but did not get so much pay. I used to work in the field and bind grain, keeping up with the cradler; but men doing no more, got twice as much pay; so with the German women. They work in the field and do as much work but do not get the pay. We do as much, we eat as much, we want as much. I suppose I am about the only colored woman that goes about to speak for the rights of the colored women. I want to keep the thing stirring, now that the ice is cracked. **What we want is a little money.** You men know that you get as much again as women when you write, or for what you do. [...]

### **Extrait 3**

**VEST, George.** “Remarks on the Amendment to Extend Suffrage to Women”. January 25, 1887. *American Women’s Suffrage: Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965.* Ed. Susan Ware. New York: Library of America, 2020, pp. 224-226.

[...] Wyoming Territory! Washington Territory! Where are their large cities? Where are the localities in those Territories where the strain upon popular government must come? The Senator from New Hampshire, who is so conspicuous in this movement, appalled the country some months since by his ghastly array of illiteracy in the Southern States. He proposes that \$ 77,000,000 of the people’s money **be taken** in order to strike down the great foe to republican government, illiteracy. How was that illiteracy brought upon this country? It was by giving the suffrage to unprepared voters. It is not my purpose to go back into the past and make any partisan or sectional appeal, but it is a fact known to every intelligent man that in one single act the right of suffrage was given without preparation to hundreds of thousands of voters who to-day can scarcely read. That Senator proposes now to double, and more than double, that illiteracy. He proposes to give the negro women of the South this right of suffrage, utterly unprepared as they are for it.

In a convention some two years and a half ago in the city of Louisville an intelligent negro from the South said the negro men could not vote the Democratic ticket because the women would not live with them if they did. The negro men go out in the hotels and upon the railroad cars. They go to the cities and by attrition they wear away the prejudice of race; but the women remain at home, and their emotional natures aggregate and compound the race-prejudice, and when suffrage is given them what must be the result?

Mr. President, it is not my purpose to speak of the inconveniences, for they are nothing more, of woman suffrage. I trust that as a gentleman I respect the feelings of the ladies and their advocates. I am not here to ridicule. My purpose only is to use legitimate argument as to a movement which commands respectful consideration, if for no other reason than because it comes from women. But it is impossible to divest ourselves of a certain degree of sentiment when considering this question.

I pity the man who can consider any question affecting the influence of woman with the cold, dry logic of business. **What** man can, without aversion, turn from the blessed memory of that dear old grandmother, or the gentle words and caressing hand of that blessed mother gone to the unknown world, to face in its stead the idea of a female justice of the peace or township constable?

### **Extrait 4**

**CHURCH TERRELL, Mary.** “Speech for the 60<sup>th</sup> anniversary of the Seneca Falls Women’s Convention”. *Centennial Anniversary of Seneca County and Auxiliary Papers.* New York: Seneca Falls Historical Society, 1908, pp. 54-58.

The incomparable Frederick Douglass did many things of which I as a member of that race which he served so faithfully and well am proud. But there is nothing he ever did in his long and brilliant career in which I take keener pleasure and greater pride than I do in his ardent advocacy of equal political rights for women and the effective service he rendered the cause of woman suffrage sixty years ago. Even though some of us have passed that period in our lives, when we take much pleasure in those romances which describe in such deliciously thrilling details those days of old, when knights were bold and had a chronic habit of rescuing fair ladies in high towers in distress, still I am sure there is nobody here today with soul so dead and heart so cold who, in the everyday affairs of this prosaic world, rushes gallantly to the assistance of a woman fighting to the death for a principle as dear to her as life and actually succeeds in helping her establish and maintain it, in spite of the opposition of ever faithful coadjutors and her most faithful friends. This is precisely the service which Frederick Douglass rendered Elizabeth Cady Stanton in that Seneca Falls meeting sixty years ago.

When the defeat of that resolution which demanded equal political rights for women seemed imminent, because some of the most ardent advocates of woman suffrage deemed it untimely and unwise, when even dear, broad, brave Lucretia Mott tried to dissuade Mrs. Stanton, to whom it was the very heart and soul of the movement, from insisting upon it by declaring, "Lizzie, thee will make us all ridiculous." I am glad that it was to a large extent due to Frederick Douglass' masterful arguments and matchless eloquence that it was carried in spite of the opposition of its equally conscientious and worthy foes. And I am as proud of Elizabeth Cady Stanton, as a woman, as I am of Frederick Douglass, the Negro. Try as hard as we may, it is difficult for women of the present day to imagine what courage and strength of mind it required for Elizabeth Cady Stanton to demand equal political rights for her sex at that time.

#### Extrait 5

**GARDENER, Helen Hamilton. "Women Suffrage, Which Way. November 1913". *American Women's Suffrage: Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965*. Ed. Susan Ware. New York: Library of America, 2020, pp. 412-413.**

The time is past when there is any question as to whether or not we are to have woman suffrage. Already in eleven of our States and in twenty-eight countries it is in operation. The question before us now is, *Which way* do we prefer to have it come—State by State, as it has so far come, or all at one time by constitutional amendment?

The South has had some rather trying experiences with the vote being conferred upon its citizens by the latter method.

With that experience in mind the question now is: Is the South willing to delay so long, in this new movement in popular government, that it will again have the matter taken out of its own hands?

Is it not far better that the men (as well as the women) of the South recognize that a *real* Democracy is at hand? That a *real* (and the *first*) Republic is about to be born where government shall, in deed and in truth, rest upon the consent of the governed? Where there shall not be taxation without representation? [...]

## II. Littérature

**SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark* [c. 1601]. Edited by Philip Edwards. Revised with a new introduction by Heather Hirschfeld. Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2019**

#### Extrait 1

CLOWN Is she to be buried in Christian burial, when she wilfully seeks her own salvation?

OTHER I tell thee she is, therefore make her grave straight. The crowner hath sat on her, and finds it Christian burial.

CLOWN How can that be, unless she drowned herself in her own defence?

OTHER Why, 'tis found so.

CLOWN It must be *se offendendo*, it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drowned herself wittingly.

OTHER Nay, but hear you goodman delver –

CLOWN Give me leave. Here lies the water – good. Here stands the man – good. If the man go to this water and drown himself, it is will he, nill he, he goes – mark you that. But if the water come to him, and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life.

OTHER But is **this** law?

CLOWN Ay marry is't, crowner's quest law.

OTHER Will you ha' the truth on't? If this had not been a gentlewoman, she **should have been buried** out o' Christian burial. [...]

## Extrait 2

GERTRUDE This is the very coinage of your brain.

This bodiless creation ecstasy

Is very cunning in.

HAMLET Ecstasy?

My pulse as yours doth temperately keep time,

And makes as healthful music. **It is not madness**

**That I have uttered**. Bring me to the test,

And I the matter will reword, which madness

Would gambol from. Mother, for love of grace,

Lay not that flattering unction to your soul,

That not your trespass but my madness speaks;

It will but skin and film the ulcerous place,

Whiles rank corruption, mining all within,

Infects unseen. Confess yourself to heaven,

Repent what's past, avoid what is to come,

And do not spread the compost on the weeds

To make them ranker. Forgive me this my virtue,

For in the fatness of these pursy times

Virtue itself of vice must pardon beg,

Yea, curb and woo for leave to do him good.

GERTRUDE Oh Hamlet, thou **hast cleft** my heart in twain.

HAMLET Oh throw away the worser part of it

And live the purer with the other half.

Good night – but go not to my uncle's bed;

Assume a virtue if you have it not.

### Extrait 3

HAMLET Give me your pardon sir, I've done you wrong;  
But pardon't as you are a gentleman.  
This presence knows,  
And you must needs have heard, how I am punished  
With a sore distraction. **What I have done**,  
That might your nature, honour and exception  
Roughly awake, I here proclaim was madness.  
Was't Hamlet wronged Laertes? Never Hamlet.  
If Hamlet from himself be tane away,  
And when he's not himself does wrong Laertes,  
Then Hamlet does it not, Hamlet denies it.  
Who does it then? His madness. If't be so,  
Hamlet is of the faction that is wronged,  
His madness is poor Hamlet's enemy.  
Sir, in this audience,  
Let my disclaiming from a purposed evil  
Free me so far in your most generous thoughts,  
That I have shot my arrow o'er the house  
And hurt my brother.

LAERTES I am satisfied in nature,  
Whose motive in this case should stir me most  
To my revenge; but in my terms of honour  
I stand aloof, and will no reconcilment  
Till by **some elder masters of known honour**  
I have a voice and precedent of peace  
To keep my name ungorred. But till that time  
I do receive your offered love like love,  
And will not wrong it.

### Extrait 4

POLONIUS Give him this money, and these notes, Reynaldo.  
REYNALDO I will my lord.  
POLONIUS You shall do marvellous wisely, good Reynaldo,  
Before you visit him, to make inquire  
Of his behaviour.  
REYNALDO My lord, I **did** intend it.  
POLONIUS Marry well said, very well said. Look you sir,  
Inquire me first what Danskers are in Paris,  
And how, and who, what means, and where they keep,  
What company, at what expense; and finding  
By this encompassment and drift of question  
**That they do know my son**, come you more nearer  
Than your particular demands will touch it.  
Take you as 'twere some distant knowledge of him,  
As thus, 'I know his father and his friends,  
And in part him' – do you mark this Reynaldo?  
REYNALDO Ay, very well, my lord. [...]

FITZGERALD, F. Scott. *Tender is the Night* [1934]. London: Penguin Books, 2018

### Extrait 1

Despite the overhanging mountains Switzerland was far away, Nicole was far away. **Walking in the garden later** when it was quite dark he thought about her with detachment, loving her for her best self. He remembered once when the grass was damp and she came to him on hurried feet, her thin slippers drenched with dew. She stood upon his shoes nestling close and held up her face, showing it as a book open at a page.

‘Think how you love me,’ she whispered. ‘I don’t ask you to love me always like this, but I ask you to remember. Somewhere inside me there’ll always be the person I am to-night.’

But Dick had come away for his soul’s sake, and he began thinking about that. He had lost himself – he could not tell the hour when, or the day or the week, the month or the year. Once he had cut through things, solving the most complicated equations as the simplest problems of his simplest patients. Between the time he found Nicole flowering under a stone on the Zürichsee and the moment of his meeting with Rosemary the spear had been blunted.

Watching his father’s struggles in poor parishes had wedded a desire for money to an essentially unacquisitive nature. It was not a healthy necessity for security — **he had never felt** more sure of himself, more thoroughly his own man, than at the time of his marriage to Nicole. Yet he had been swallowed up like a gigolo, and somehow permitted his arsenal to be locked up in the Warren safety-deposit vaults. [...]

### Extrait 2

[...] When Dick knocked she had just dressed and been watching the rain, thinking of **some poem**, and of full gutters in Beverly Hills. When she opened the door she saw him as something fixed and Godlike as he had always been, as older people are to younger, rigid and unmalleable. Dick saw her with an inevitable sense of disappointment. **It** took him a moment to respond to the unguarded sweetness of her smile, her body calculated to a millimeter to suggest a bud yet guarantee a flower. He was conscious of the print of her wet foot on a rug through the bathroom door. [...]

### Extrait 3

[...] ‘I found Laura. It was the first news she had and her voice kept fading away and then getting loud again – as if she was fainting and then pulling herself together. She said she knew something **was going to happen** this morning.’

‘Maria ought to be with Diaghileff,’ said Dick in a gentle tone, in order to bring them back to quietude. ‘She has a nice sense of decor – not to say rhythm. Will any of us ever see a train pulling out without hearing a few shots?’

They bumped down the wide steel steps. ‘I’m sorry for the poor man,’ Nicole said. ‘Course that’s why she talked so strange to me – she was getting ready to open fire.’

She laughed, Rosemary laughed too, but they were both horrified, and both of them deeply wanted Dick to make a moral comment on the matter and not leave it to them. This wish was not entirely conscious, especially on the part of Rosemary, who was accustomed to having shell fragments of such events shriek past her head. But a totality of shock had piled up in her too. For the moment, Dick was too shaken by the impetus of his newly recognized emotion to resolve things into the pattern of the holiday, so the women, missing something, lapsed into **a vague unhappiness**. [...]

### Extrait 1

[...] Very different indeed for Norm rowing over the shadowy surface where sleeping men sunk into deadly illusions. Not him though. He could last forty days and nights without a wink of sleep. His eyelids were not half hooded as they were during the day when the sun would beat straight down on the little green boat struggling along with a breeze in the sail that **might have been blown** by a mouse. At night his eyes popped open, becoming wide-awake saucers like a nocturnal owl, if you noticed him sitting out there in the sea, on the cross bench of that bit of a boat, watching the stars, navigating the way home.

The amazing thing was, on the fortieth night at sea, Norm was so close to his stranded son Will Phantom, **it was a wonder he had not seen him**. Only four kilometres west of Will's sinking flotation. Yet, who could quibble with distance? An inch is an inch on a ruler though it measured forty or four kilometres, whichever way you looked at it. [...]

### Extrait 2

Full of grace, Angel Day stepped into the fishroom. She said she was nosing around to see what all the talk was about. She had torn herself away from the statue of Mary, which she had now repainted in the colour of her own likeness. She had examined pictures in **the children's prayer books** and after considering every detail of what needed to be done, she believed she knew how to restore the statue. Every bit of her time and attention had been given in its reconstruction, which had now departed from that of its familiar image, to one who watches over and cares for the claypan people in the Gulf country. Improvisation with Norm's fish colours and textures resulted in a brightly coloured statue of an Aboriginal woman who lived by the sea. The work had taken her several days. She had not even noticed that the other families had left, or believed it was possible when Norm blamed her for **their leaving**. [...]

### Extrait 3

[...] Whatever happened to vigilance? Will asked himself. The first and only rule he had learnt about the mine was that nothing happened by accident. The importance of being forever vigilant should have applied even way out in the middle of the Gulf, in a sea desert, in the middle of nowhere. Once, when he was a child fishing with Norm and Elias, they had seen roaming armadas of the world's jetsam in flotillas that were like moving islands that you could walk on. As they had passed by, Will had seen thousands of screeching sea birds fishing off **these sea-made apparitions** which creaked and rattled as they moved along the circling currents of the Gulf. Norm and Elias ended the fishing and headed home to tell of what they had seen.

The mysterious flotillas washed around in the Gulf for months. Stories that knew no boundaries grew into epics of speculation. This really was news. A wise man's moratorium was prescribed. Everyone was prohibited to go on sea journeys until the flotillas disappeared. The old people went around spooking everyone to stay away from them. They claimed there were made by mad seas. And when the sea was mad, dead men's spirits got caught up in these phantom places. 'Don't look at what the sea has done.' No one did, unless they wished to be haunted for the rest of their lives. Looking at the Italian tenor singing the country in a foreign language, making the land and sea sacred to himself, Will knew he was stupid to have thought in the old way, like a normal person of his own background. Mining changed the way people had to think about looking after themselves. If a man was to survive, he had to first think of what the mine was capable of doing to him.

So much for old man Joseph Midnight thinking the island was a safe place. Yet Will realised there was no point blaming an old man whose vision of the place was ancient. He knew his country in its stories, its histories, its sacred places better than the stranger now singing a love song to it. His time stretched over the millennia. How would Midnight know the speed in which everything **had been changed** at the hands of the mining company? It was far beyond anyone's realisation.

#### **Extrait 4**

[...] The clouds ran overhead, and in the distance, he heard wild winds tearing through the woodlands. He moved frantically, automatically doing **what had to be done**, to get the boat out of the lagoon. Blue plastic rope had been used to tie Elias down to his seat and more rope had been used to secure the boat. The rope was looped tightly around the boat twice, looped over the front and back. Working to untie other men's work dissolved **any idea he had** which suggested Elias had carried his boat cross-country as just a foray into fantasy. [...]

*Rapport établi par Charles Bonnot avec la commission Explication de Faits de Langue (Frédéric Chevalier, Romain Delhem, Rémi Dignonnet et Florence Floquet)*

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

##### **Introduction**

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

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

##### **Soigner la communication**

Comme toute épreuve orale, le commentaire de texte en langue étrangère est un exercice de communication. Les prestations dynamiques, claires et faisant montre d'une prise en compte des destinataires de l'exposé ont été particulièrement appréciées par les jurys. Un exercice de présentation à l'oral est très différent d'un travail écrit et demande de l'entraînement. Il est ainsi vivement conseillé aux candidats de s'entraîner à parler entre quinze et vingt minutes en continu, à bien gérer son brouillon et ses notes, à garder un œil sur le chronomètre et à prendre en compte son auditoire.

L'exercice est d'abord une performance orale, qui dépend donc de son contenu, mais également beaucoup de sa forme. Il s'agit certes pour les candidats de proposer un commentaire sur un des sujets au programme, mais, à la différence de l'écrit, il s'agit aussi de défendre son propos et de le mettre en valeur par sa présentation.

La posture des candidats et la forme de l'exposé sont donc d'une grande importance. L'aspect communicationnel est essentiel : s'il est maîtrisé, il sert le propos. Au contraire, s'il est mal maîtrisé, la démonstration n'est pas mise en valeur, ce qui a nécessairement une influence négative sur la note finale. Il est donc conseillé aux candidats d'éviter de laisser transparaître les marques de stress ou d'anxiété. Il s'agit par exemple d'éviter les soupirs, les signes d'énervement, d'insatisfaction ou de découragement, et de veiller au vocabulaire utilisé qui révèle parfois une attitude défaitiste, que déconseille le jury. Des expressions comme « I will *try to* » pour introduire la problématique sont maladroites ; être plus assertif dans ce moment-clé du commentaire permet déjà, par le biais de la rhétorique, de présenter sous un jour positif les propos tenus.

Plus généralement, le jury conseille vivement aux candidats de soigner le lexique utilisé, dès les premières phrases de l'introduction, mais aussi dans le reste du commentaire, et ensuite dans l'entretien. Il s'agit avant tout d'éviter toute marque d'oralité qui ne corresponde pas à la teneur d'un exercice académique : il faut ainsi bannir l'usage trop fréquent de « like », les formes contractées comme « gonna » ou « wanna », et éviter de multiplier les « kind of », « sort of ». Le jury valorise le recours à un registre soutenu et à un lexique varié, avec une prise de risque lexicale. Un commentaire

proposé dans une langue soutenue et variée permettra de mettre en valeur les propos avancés, quand un vocabulaire simpliste ou répétitif aura tendance à réduire la portée du commentaire.

De manière générale, il s'agit de garder en tête la dimension rhétorique, oratoire des épreuves d'admission. 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 cet exercice de performance orale. Il est pour cette raison déconseillé aux candidats de rédiger intégralement leur préparation au brouillon. Garder un débit compréhensible est primordial pour la compréhension immédiate de l'exposé, mais également en prévision de l'entretien : des commentaires hâtivement développés amèneront souvent le jury à poser aux candidats des questions sur leurs propres remarques, qui peuvent s'avérer déstabilisantes si elles les conduisent à redire ce qui leur semble avoir déjà été mentionné. Si la présentation doit se faire à un rythme normal, il est conseillé aux candidats de ralentir au moment de l'énonciation de la problématique et du plan. Il est dans l'intérêt des candidats qu'elle soit clairement énoncée et comprise. Enfin, il est conseillé d'éviter les pauses longues ou trop fréquentes et de les garder pour les moments-clés de l'argumentation (présentation de la problématique et du plan, transitions d'une partie à la suivante, amorce de la conclusion).

Au-delà de ces conseils, le jury a pu entendre, cette année encore, d'excellentes présentations, d'une grande fluidité et d'une grande clarté.

### **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 sa place dans une 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.

La problématique est une étape clé car elle permet de synthétiser les enjeux du document. Par conséquent, elle doit être travaillée pendant le temps de préparation de façon à traduire exactement l'angle d'analyse des candidats. Il faut donc éviter de proposer une problématique qui pourrait être valable pour n'importe quel document ou qui serait imprécise (« to what extent... », « the power of words », « the ambivalence of the author »), et il n'est pas non plus recommandé de plaquer une problématique qui aurait été vue en cours de préparation lors de l'étude d'un autre document. Le jury apprécie de pouvoir prendre en note ce qui s'avère être le fil directeur de la démonstration. Il en est de même pour le plan.

La démonstration doit être dynamique. Elle doit permettre de décrypter le document sous toutes ses coutures, mettant ainsi en valeur ses ressorts argumentatifs ou ses procédés littéraires. C'est la raison pour laquelle il est conseillé de ne pas choisir des titres de parties trop thématiques car ils aboutissent généralement à de la paraphrase et donnent un effet d'empilement qui n'est pas propice à la démonstration. 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 qui mette au jour l'intérêt du texte dans l'œuvre ou du document dans le débat historiographique, ce qui leur a aussi permis 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 saura se substituer à leur interprétation. Il est évident que fournir un commentaire problématisé est un exercice difficile qui demande un entraînement régulier. Certains candidats s'en sont sortis avec brio.

### **Bien gérer son temps**

La gestion du temps est une part capitale de l'exposé, qui dépasse l'exercice du commentaire et concerne l'intégralité de l'épreuve. En ce qui concerne plus spécifiquement le commentaire sur programme, le jury conseille de passer à cette phase de l'épreuve environ 10 minutes après le début de l'épreuve afin d'avoir bien le temps de développer le commentaire. S'il est utile que les candidats aient une vision globale de l'épreuve, la gestion du temps est un exercice en lui-même et demande de

l'entraînement. Elle va de pair avec une bonne gestion de la préparation et des notes prises au brouillon qui doivent être claires, lisibles et dans un ordre facile à suivre.

La gestion du temps est également importante dans l'organisation interne de l'exercice du commentaire. Il faut garder, dans la mesure du possible, une structure équilibrée et éviter le plus possible des parties disproportionnées. Ainsi, le jury a pu écouter des commentaires dont les parties se réduisaient à mesure que le commentaire avançait. Or, la nature progressive du raisonnement fait que les analyses les plus approfondies sont généralement à la fin : les tronquer dessert donc les candidats. Ainsi, le jury conseille aux candidats qui se rendent compte qu'ils n'auront pas le temps de terminer de s'efforcer de clore, même rapidement, le commentaire, et de proposer une conclusion rapide, plutôt que de poursuivre coûte que coûte jusqu'à ce que le jury les interrompe. La première partie de l'épreuve (thème oral, faits de langue, commentaire) dure en effet 30 minutes maximum et, si le jury signale aux candidats que 15 minutes se sont écoulées, il les interrompt nécessairement à l'issue des 30 minutes.

Ces remarques sont destinées à aider les candidats qui préparent les épreuves, mais le jury a pu constater, cette année encore, que de très nombreux candidats étaient très bien entraînés, connaissaient bien les modalités de l'épreuve et savaient très bien gérer les différentes étapes de l'exercice.

### **Rester mobilisé pour l'entretien**

L'entretien est une étape parfois redoutée par les candidats. Il leur faut garder à l'esprit qu'elle sert à approfondir l'analyse, en donnant l'occasion de clarifier ce qui a été dit dans la présentation. C'est une étape qui fait partie de l'épreuve à part entière. Les candidats doivent donc être attentifs aux questions, sans prendre les remarques du jury comme une incitation systématique à revoir leur propre interprétation.

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 discussion avec le jury. 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. Cette posture contribue manifestement à faciliter le partage des connaissances qu'ils ont pu engranger pendant les mois de préparation.

## ***Le commentaire de texte en littérature***

### **Conseils méthodologiques**

*Les conseils qui suivent viennent compléter ceux qui sont 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 à l'oral nécessite des qualités différentes de celles que l'on attend pour une épreuve de dissertation à l'écrit. Analyser un extrait d'une œuvre au programme nécessite de partir du texte proposé 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 doit rester une priorité dans la mise en lumière du texte. Ceci ne signifie pas que des références à d'autres scènes ne sont pas bienvenues ; il faut veiller à ce qu'elles s'inscrivent avec justesse dans l'analyse.

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. Les candidats doivent savoir qu'ils seront interrompus au bout de trente minutes, peu importe où ils en sont de leur commentaire.

Cette épreuve requiert 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 de *Hamlet* de Shakespeare, dont les notes explicatives proposées par l'édition au programme peuvent être d'une aide précieuse).

En effet, il est dommage de ne pas connaître le nom d'un personnage évoqué dans un texte car l'écueil majeur qui se présente alors est le contresens. Par exemple, dans un passage de *Tender Is the Night* (pp. 95-96 de « He saw Rosemary... à ...se croire à la guerre »), un candidat n'a pas su identifier qui étaient les deux personnages mentionnés, « Laura » (l. 20) et « Maria » (l. 24), ce qui ne lui a pas permis de proposer un commentaire fiable et précis.

Si une très bonne connaissance de l'œuvre est indispensable, elle ne doit pas prendre le pas sur l'exercice du commentaire. Ainsi, l'introduction doit permettre de situer précisément le passage, sans toutefois donner lieu à un résumé de l'intrigue.

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. Le commentaire ne doit donc s'apparenter ni à une récitation du cours, ni à une 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 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 ? »

C'est bel et bien le texte dans sa spécificité qu'il faut étudier, sans le considérer comme représentatif du reste de l'œuvre, sans vouloir y retrouver tous les enjeux du roman ou de la pièce. Un bon commentaire proposera donc une analyse dynamique et structurée du passage. On attendra 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. Les problématiques trop généralistes, applicables à n'importe quel texte littéraire ou à n'importe quel passage de l'œuvre sont à proscrire. 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. La problématique doit être envisagée comme une véritable question, elle doit permettre de soulever un vrai questionnement que pose le texte. Ainsi, Les problématiques dont l'amorce est « *to what extent* » ont généralement peu convaincu les membres du jury car elles tendent à des démonstrations binaires qui aplanissent le texte plutôt que d'en montrer les reliefs. Les problématiques à tiroirs composées d'un enchaînement de questions sont à exclure. 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.

La problématique doit ainsi rester le véritable fil conducteur du commentaire et 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. 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. 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. Pour cette raison, les candidats qui soigneront les transitions entre parties, en revenant à la problématique et en mettant en évidence la progression de leur argumentation, sauront montrer la cohérence et la logique interne de leur plan.

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, 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. Un bon commentaire ne peut se passer d'exemples précis tirés du texte qui viendront à l'appui des pistes de lecture avancées. À l'inverse, trop de citations viendront desservir le propos. Une citation ne vaut jamais que pour elle-même et doit être analysée. 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. 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 sans que ce repérage n'ait une fonction précise dans l'analyse.

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. 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 appréciera 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 du roman, 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. 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 la nature de l'ouvrage 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 ? 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. Pour ce qui est du roman, 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...

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

Pour finir, il faut avoir confiance en soi et surtout éviter de formuler des commentaires personnels 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.

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 trois propositions de pistes de lecture pour chacune des œuvres qui restent au programme de 2023-2024 (Tender is the Night de Francis Scott Fitzgerald et Hamlet de Shakespeare.)*

*Les pistes d'étude ne sont que des propositions. Bien que certains éléments aient été attendus de la part du jury (par leur caractère évident du point de vue thématique ou formel ou parce qu'ils illustraient une bonne connaissance globale de l'œuvre, ou encore car ils attestaient de la maîtrise des outils d'analyse rhétorique de base), les candidats ont pu présenter des analyses différentes de celles proposées ici et qui ont su convaincre les membres du jury. Ce qui suit est partagé afin d'accompagner les candidats dans leur préparation des oraux ; il ne s'agit pas de donner des corrigés types retranscrivant ce que les candidats auraient dû dire verbatim pour réussir l'épreuve. Afin de rendre cette dernière dimension explicite, la commission a choisi différentes modalités de présentation (plus au moins courtes) des pistes pour chaque texte afin de rendre compte de la multiplicité des styles d'analyse possibles.*

*À la suite des propositions d'analyse, la commission a parfois indiqué une problématique ou un plan intéressant soumis par des candidats afin de saluer les bonnes idées. Ces trouvailles ne sont pas transcrites mot pour mot mais sous forme de notes concises.*

### **Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night* (1934)**

*Tender is the Night* est un texte beaucoup plus complexe qu'une première lecture ne pourrait le laisser penser. L'intrigue est riche en rebondissements et ne laisse pas de répit au lecteur. De ce fait, le désir des candidats de replacer les textes à étudier dans leur contexte les a souvent amenés à « raconter » le roman ou à le paraphraser. Toutefois, les meilleures présentations ont su dépasser le simple compte-rendu pour étudier sa mise en récit.

**Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, pp. 117-119** (de "Rosemary opened her door... à "...last evening.")

Situation dans l'œuvre : Vol. 1, chap. 24 (almost the end of volume 1) – in Paris -> after the development of the affair between Dick and Rosemary (knock on the door = Abe and Jules Peterson coming in) => a romantic break within a race-related episode

--> a highly theatrical moment, a "mock-romantic" scene

### **Pistes d'analyse**

#### **Staging a Hollywoodian romance**

\* **the set-up for a romance** -> scene constructed as a typically romantic scene

Structure of the text = 1) exposition and introduction of the characters = a couple (1/ one paragraph about Rosemary 2/ Dick) -> 2) dialogue -> 3) intrusion of the external world in the last paragraph => break-up of the intimate moment signalled by an accelerated rhythm conveying the urgency of masking the romantic scene -> final interruption marked by the arrival of Abe North and Jules Peterson

-> clichéd scene – **staged dialogue** (Hollywood script) -> **cinematic moment** -> close-up and slow motion on the kiss (background of Hollywoodian romance associated with explicit references “Miss Television” (l. 15) – “Beverly Hills” (l. 8))

Attention to the setting (room – bed – dresser) + soundtrack (patter of the rain) + light effects (reflection of the sun on the slate)

\* **Rosemary and Dick = the perfect couple** -> beautiful and young Rosemary / handsome, neatly dressed Dick

+ focus on the age difference (Rosemary compared to a “bud” + “come and sit on my lap”) => re-enacting *Daddy’s Girl*

=> scene **heavily relying on clichés** -> rigidity of Dick (“rigid and unmalleable” (l. 10) – stick and briefcase) vs fluidity of Rosemary (focus on her hair + comparison with a flower) => dual opposition sweetness vs sharpness

=> a clichéd representation of the female body (eroticised picture + Dick imagining the naked body through the bathroom door – but also a vampire (“she kissed him *in* the mouth” (l. 24))

-> Dick’s body also stereotypical -> a marble statue (“Godlike” (l. 9) + “rigid” (l. 10)) => echoing Rosemary’s “beautiful cold image” (l. 22) => 2 bodies turned to statues

**Opposition and complementarity** -> a pair built on contrasts and parallelisms > binary oppositions building parallelisms > mirrored in parallel structures “she saw him” (l. 9) / “Dick saw her” (l. 10) + l. 32: “we’re such actors—you and I” -> “we” unfolding into “you + I” => show both amalgamation and dissociation => a perfect match

\* **a satire of Hollywood** > from Hollywoodian romance to **domestic comedy (vaudeville)** -> epitomised in the last line -> you + I + Nicole = we

**Sentimentality** and clichés – grand terms (“chaos” – “destiny” (l. 4)) vs comic ending (smoothing the bedsheets – Rosemary quickly brushing up her hair) => **bathos** => a grand movement brought to a standstill -> many repetitions of words and structures => creating an impression of stagnation and immobility

- **intrusion of the external world** into the intimate romance => confrontation of the Hollywoodian romance with reality

No soundtrack of romance (knocks on the door + “drip-drip-driiip”) => bringing down the illusion of a life on a grand scale to a mundane affair

- **deflating the romance** -> a romance that comes to nothing (a short dialogue and a mere kiss) => an **anticlimactic scene**

+ belittled, sometimes ridiculed -> Hollywoodian vs TV – “full gutters in Beverly Hills” (l. 8)

- prosaism vs romance -> “counting benefits, counting hopes” (l. 4) => use of a figure akin to the zeugma putting hopes and benefits on the same level.

### **Acting and role-playing**

\* **A highly theatrical passage** -> a **game of pretence** -> characters as **actors** -> Rosemary consciously putting up a show > a **game of seduction** (from bud to flower) / Dick associated with rigidity vs “said softly” (l. 19) => also complying with his role + playing the role of the perfect husband in the last line => both masters at this game of pretence (parallelisms) + echo of the *three* knocks in the background => highlighting theatricality of the scene

\* From a focus on role-playing to an emphasis on **games** > staging, but also calculation (“benefits” + “her body calculated to a millimeter” (l. 12-13)) + mention of the “picture puzzle” (l. 4)

=> playing as acting, playing as an amusing game, playing as gambling / manipulating

Telling **lies and concealing** > various levels: at the end, when they try to suppress the evidence + last line as final lie – also before (Dick’s face concealing his inner pain (l. 17)) – Dick’s “*quite* natural voice” at the end (l. 39) => lies everywhere and at every stage (couple lying to the outside world – each lying to the other)

\* **Appearances and masks** -> A game of appearances -> **putting on a show** > for the others (Abe and Jules Peterson), for each other, for oneself – **Faces as masks – behaviours as costumes – accessories as props** (the brief-case, the stick, the hairbrush)

Ex l. 13: “suggest a bud yet guarantee a flower” – l. 15 “said with a lightness he did not feel”

+ recurrent use of comparisons => indirect representation

=> gradually giving attention to what is left unsaid or undone beyond the entertainment / the show > interrupted romance but also suppressed motions / emotions.

### **Public faces vs private thoughts**

\* **outside vs inside** / images vs thoughts -> very intricate phrasing of l. 26-28: chiasmus + anadiplosis + polyptoton => thoughts enshrined inside outward appearances (= Dick’s outside appearance of perfection + responsibility towards Nicole), chiasmus mirrored in the structure of the text (start and end on the opening of the door) = external world surrounding intimate moment

=> images of circularity

- circling around an inner centre that remains unattainable -> **recurrent image of the door** (l. 1 : “Rosemary opened her door full of emotions”) => **play on surfaces** preventing access to the real thing (ex of the wrinkles of the bedsheets revealing the intimate kiss, yet concealing an adultery that never was committed) – same thing goes for the footprint on the bath rug -> **absence / presence**

=> distanciation > we remain on the other side of the screen -> intimate scene that remains sham => only the illusion of intruding onto an intimate moment

\* **bodies vs language vs thoughts** => **layers of concealment** (preventing further access)

Rosemary playing a part vs inner turmoil of her emotions vs Dick’s one emotion (pain) that remains concealed behind the neat surface of his face and body

- a carefully scripted dialogue -> but one that remains meaningless

Expected kiss and clear motion (imperatives l. 19: “come and sit on my lap close to me”, fixed labels “we’re such actors” l. 32)) vs overall vagueness of the introduction (“no one” (l.1), “*some* poem” (l. 8), unspecified “emotions” (l. 1), Rosemary characterised as “a thing” l. 2), Dick “*something* fixed” (l. 9) => dehumanised + unspecified

\* contrast the neatly organised structure of the love play with **images of fragmentation and disorganisation**

Staged figures and statues as images they have created -> concealing the chaos inside

Neatly structured scene and scripted dialogue vs explosion – fragmentation – disorder -> “counting benefits, counting hopes” (l. 4) / “thinking of a poem and full gutters” (l. 8) => no hierarchy (cf. Nicole’s shopping list)

Loss of coherence > Rosemary = “a little wild thing” (thing + wild) + “not yet unified” (l. 3)

**Fragmentation** -> beads – puzzle pieces – pictures => the tension between the coherence of the whole and the assembled pieces is still visible

- accessories and fragmented bodies -> Dick reduced to a series of objects (gloves, brief-case, stick) + both reduced to a collage of body parts (Rosemary = hair, mouth, hand / Dick = chin + mouth) + disturbing image of the close-up on Rosemary's face

=> **puzzle + cubist aesthetics** (mix of perspectives + lines defining Dick's face)

- diffraction -> **diffracted lines and perspectives** + diffraction of the light (rain and sun) -> diffraction diverting the gaze => characters playing an act – readers unable to see

- elusive bodies (all talk and act, no real substance)

Conclusion: ==> **parody of Hollywoodian romance – reflection on artificiality**

**Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, pp. 228-229** (de "Despite the overhanging mountains... à "...he had heard of in youth.")

Situation dans l'œuvre : Vol. 2, chap. 18. After Nicole causes the car accident, Dick decides to leave her for some time. In the passage under study, he is alone in Innsbruck. → A moment of retrospection/introspection (Here, Dick is the focalizer. The reader is thus given direct access to his thoughts.)

Structure of the text: **first part (l.1→25)** a moment of introspection (memory of Nicole, assessment of his life, reflection on money); **second part (l.26→end)**, the garden of the hotel in Innsbruck : appearance of a woman he had seen earlier.

Quest and escape are recurrent motifs of the novel but take on a particular dimension in this passage.

**From (apparent) "romanticism" ...**

**At first sight:** a romantic memory: a couple in a loving embrace, talking about love. Yet, some elements hint at some distance between Dick and Nicole:

**Distance:** The geographical distance between Dick and Nicole (emphasis on "far away" l. 1-2) is echoed in Dick's emotional distance (l. 2-3 : "he thought about her with detachment") + a very strange kind of detached love "loving her for her **best** self" (l. 3) (maybe a suggestion that Nicole has other selves? → schizophrenia?)

**Nicole:** she appears as a child-woman in Dick's memory, [which is not surprising given his inclination for young girls]: "she came to him on hurried feet" l. 4) + "she stood upon his shoes" (l. 5)→ like a little girl hurrying towards her father + the allusion to the "dew"(l. 5 "her thin slippers drenched with dew" (echo of Rosemary "the dew was still on her", p. 6) bring to mind the idea of youth + her attitude "nestling close" (l. 5) is reminiscent of that of a child in the embrace of a parent + can the slippers be an indirect reference to the fairy tale "Cinderella" in which the Prince finds his princess thanks to her slipper and **saves** her? + "once" (l. 4 and 12) → points to an unidentified time, almost as in "once upon a time..."

Nicole is also associated with the natural world : her feet are in the grass and she is likened to a flower in Dick's mind: "he found Nicole **flowering** under a stone" (l. 14).

A striking image suddenly appears at the end of line 6: Nicole's face is literally a "book open at a page", Dick therefore is the reader of the book, the one who must make sense of this book, who must make sense of Nicole. Furthermore, "open at a page" (l. 6) suggests that the story does not go any further (metatextuality).

In Dick's vision, Nicole becomes at this moment somewhat dehumanized: she is but a case to read like all the other cases Dick had come across in his medical books. This image calls into question the nature of his "love" for her while suggesting some detachment, some emotional distance, once again.

Furthermore, in this memory we can notice that Nicole is the one who talks and gives orders: "Think" (l. 7), "I ask you" (l. 8), "I don't ask you" (l. 7) + besides, she is the one who chooses "the page" Dick should read + by stepping on his feet she prevents him from moving forward. Therefore, she seems to have the upper hand over him... and so do the Warrens.

### ... to vampirism:

The apparent "romanticism" of the remembered scene with the evocation of love soon gives way to a much more sombre mood. Dick's resentful feelings are expressed through the evocation of his relationships with Nicole's family, **the Warrens**. The image of being swallowed up (l. 21 "Yet he had been **swallowed up** like a gigolo" → **vampirism** of women (as it is Baby Warren, his sister-in-law, who is in charge of the family's money)

**Money**, one the major themes of the novel: for Dick, being rich means being successful and failure is associated with the memory of his father who struggled "in **poor** parishes" (l. 17) (note here the hypallage). His ambition was to escape the fate of his family by becoming wealthy. He is aware that by being a member of the community, he betrays the ideals of his father. [Not surprisingly, his progressive fall in the last book of *TIN* is his punishment.]

The power of money crushes any will to resist: "he had never felt **so sure of himself**" (l. 19) but he ends up being swallowed. The Divers' increasing fortune is to be put in parallel with the weakening of the "hero's" morality.

He has been symbolically **emasculated**: l. 16-17: "the **spear** has been blunted" + "[he had] permitted his **arsenal** to be locked up in the Warren safety-vault" (l. 22): as arms are usually associated with masculinity, symbolically his male power has been confiscated by money symbolized by "the Warren safety-vault" (l. 21-22). Interestingly, in l. 17, the verb "**wedded**" ("had **wedded** a desire for money"), connected to his desire for money, echoes the idea of his having been bought in marriage by the Warrens. The allusion to the "**gigolo**" (l. 21) further underlines the link between money and sex.

### Dick: a lost soul → Lost Generation

**Spiritual values**: several **religious references** can be pointed out: l. 10 "for his **soul's** sake", the evocation of his father "in poor **parishes**" (l. 17), his "teaching the rich the ABC's of human decency" (**messianic** mission).

At the beginning, it was Nicole who "came to him on hurried feet" (l. 4) while in the last part of the extract, it is Dick who is "**moving closer**" (l. 41) to the shadow of the woman. **Love** is mentioned both in the memory he has of Nicole and in the garden but a change is noticeable: love is for Nicole only "think how **you love me**" (l. 7) whereas in Innsbruck "he was **in love with every pretty woman** he saw" (l. 30-31). If he had found Nicole "**flowering** under a stone", now the rose bushes are "fallow" (l. 26) – no rose is flowering.

**Dick's decline**: Dick's role as the upholder of spiritual values has vanished. He is no longer the heroic savior of lost souls. He is lost himself, as he knows perfectly well (l. 11: "He had lost himself"). His feeling of being lost is reflected in his "**loitering**" (l. 26), and the fact that the ferns appear to him "**indistinguishable**" (l. 27) is emblematic of his loss of clear-sightedness + the dashes (l. 35, 39) point to some kind of hesitation.

Dick is lost both in his thoughts and in his life: in the sentence "**he** had never felt more sure of **himself**, more thoroughly **his** own **man** than at the time of his marriage to Nicole" (l. 19), Dick's strong presence is expressed through the personal pronouns "he / himself" and the possessive "his". Yet, in the following sentence, the pronoun "he" is associated with a **passive form** ("**had been** swallowed up", l. 21) and the

noun referring to Dick is “**gigolo**”. His powerful “self” has disappeared. The superlatives used in reference to what he could do in the past (“the **most** complicated equation” + repetition of “simplest”, l. 13) reinforce the idea of his power over things and people. In contrast, the privative prefix in “**uncertain**” (l. 37) expresses the loss of his power to understand and analyze things and people. While he was used to solving “**complicated** equations” (l. 13) now he cannot break a simple code (“there might be **some** code”, l. 37) and the questions he asks himself (l. 35) show his powerlessness to interpret the woman’s attitude. His decline is also suggested in the evocation of his futile quest for a “woman” who cannot be seen or approached.

Ironically, he does not acknowledge his **lust**: he disguises it as “love” (l.30-31) “he was in love with every pretty woman” + when he thinks “He had long been outside of the world of **simple desires** and their fulfilments “ (l. 36), he reduces lust to “simple desires”. Similarly, the reference to children and play is a way to reduce the transgression of adultery to an innocent game → **self-delusion**

His scratching a match can be interpreted as the kindling of his desire.

**The garden**: It is dusk in Innsbruck (symbolic of *the end* of the day). Can this foreshadow the end of his marriage?

The setting is fitting: steeped in darkness the garden is the ideal place to experience **forbidden desires**. The woman he sees is referred to as “the shadow” (l. 41) and seems to have come out of the tree: “A figure detached itself from the **black shape** of a tree”. The female body is strongly connected to darkness and nature. Associated with the natural environment, women waken the male libido. His **obsession** with the female body can be seen in the reference to “their **forms** at a distance, their **shadows** on a wall” (l. 31), while the **plural** stresses how obsessed he is.

“**Obscure** spas” (l. 38) is another reference to places where shadowy dealings seem to be taking place: “they found each other quickly” (l. 38). In the last part of this extract, Dick’s “self” has now become immoral and lustful. In this respect, having named his main character Dick is a committed choice on Fitzgerald’s behalf.

The fleeting encounters of “the wanderers of obscure spas” (l. 38) are emblematic of **a new era of sexual liberation** which induces a **loss of landmarks**. Dick’s desire to play again as a child (l. 39-40) emphasizes his regression and foreshadows his **fall**.

**Conclusion**: Throughout the novel, Dick is spoiled by the temptations of the world. In Christian terms, money and women are associated with evil. He has failed in his messianic mission. He joins the ranks of those whom his father would have objected to: “the **scapegrace drummers** he had heard of in youth” (l. 42).

**Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, pp. 95-96** (de “He saw Rosemary for the first time... à “...pour se croire à la guerre.”)

**Situation dans l’œuvre**: The end of book I is getting nearer: the tone has already started to change. It is becoming quite dark now. Death comes to the foreground, and the fun that the characters want to keep having seems more and more contrived. Clearly a transitional passage. **At the beginning of chapter 19**, Abe North is in Saint Lazare Train Station with Nicole → uneasy moment: something is broken (the party spirit of the evening before is gone; “frightened” has already been used three times, pp. 92-93). Rosemary’s arrival implies no real change of mood, while Dick’s arrival provides a “fine glowing surface” of comfort (p. 93) but this will not last as Maria Wallis (an acquaintance of theirs) kills a man on the platform. The passage focuses on the three characters’ attitudes and actions after the murder (a murder that remains in the background but that influences the three characters’ lives).

**The limits of pretending**

Explicit statement by Dick: "I **only pretend to**" (l. 6). By trying to "play it cool" and giving cues that show their detached stances, both Dick and Rosemary reveal things about themselves: Dick pretends, and Rosemary is selfish.

**Dick's helplessness:** Dick's weakness can be felt here. Felt mainly by himself, (inner focalization on him) → feeling that his mastery over events and people is waning: he tries to keep up appearances, joking about the situation. "the pattern of the holiday" (l. 37) is gone, Dick is now helpless → desperate effort to reassure everyone (gentle tone, trying "to bring them back to quietude" (l. 25), but no matter how hard he is trying then, he can't be the God everyone adored when they were on the French Riviera.

Dick is not God anymore: Dick cannot "make a moral comment on the matter" (l. 32) while God knows the "dark matter" that has occurred with these deadly shots... Unlike God, Dick cannot face the darker side of life (see later on).

Dick and the overwhelming presence of women: stifling presence of Rosemary's mother (l. 10); Rosemary in control ("her hand on the lever" l. 17); Nicole is the one acting on line 19 (not Dick); many women mentioned in the scene (Nicole + Rosemary + Mary North+ Maria and her sister Laura). > Dick's loss of (manly) energy: "the women, missing something" (l. 38) // "the lives of the Divers ... flowed into the street"(l.40) // process of feminization: "...le revolver [...] très petite, vraie perle [...]" (l. 47).

**Dick as a failed director:** "Maria ought to be with Diaghileff" (l. 24 = Reference to a Parisian ballet company: "Les Ballets Russes" in the 1920s > vainly trying to be witty out of the murder of a man. Trying very hard to stick to the level of playful "**performance**" + "[Maria] has a nice sense of décor – not to say rhythm" (l. 25) BUT his attempt at being humorous falls flat (it does NOT alleviate the tension: no reaction of anyone). The references to the cinema/theatre no longer function.

**The narrator as a harsh critic:** l.31 the narrator shows the characters' insincere reactions. Nicole + Rosemary laughed vs. "but they were horrified" (l. 31) // "as if nothing had happened" (focalization on "the Divers" l. 39) ≠ "However everything had happened" (= narrator's comment l. 41): symmetrical effect (epiphora) thanks to which the narrator stresses how self-deluded the characters are → **dramatic irony**. Also, the narrator shows them in some unflattering way: "bumped down the steps" (l. 28), "the lives of the Divers ... flowed out into the street" (l. 40) → no will of their own.

### **The beginning of the end of an affair**

No longer love (Was it ever?) → "**trying to** recognize the emotions" (l. 2). "the **slow** warm hum of love" (l. 3). "the affair was sliding to rest" (l. 15). Absence of love on both sides: We go from "love" (l. 3) to "affair" (l. 12), to impulse (l. 13) and "urge" (l. 14).

Dick's feeling: anything but love: irritation (annoyed l. 10), fear ("not without panic" l. 15), (vainly) trying to resort to the cold and detached attitude of a jurist ("a course of procedure" l.19).

Dick is "**too shaken** ... to resolve things into the pattern of the holiday" (l. 36-37). The women (Rosemary included) "lapsed into a vague **unhappiness**" (l. 38) (quite a contrast with what happened to Rosemary with Dick on the Riviera). → Dick "shaken" by the sudden awareness of his powerlessness: powerless in his relationship with Rosemary, but also unable to be the "moral" help people need (l. 32). → "trying to recognize the emotions of the day before" (l. 2): impossible desire to go back in time / nostalgia.

prevailing selfishness:

**Dick: "what would become of Rosemary's urge toward him if, even for a moment, he relaxed" → what mainly counts for Dick is to feel that he is needed.**

Rosemary: the explicit statement of her own selfishness (l. 8) = playing an act (once again) ... and yet, possible to think that she unwittingly tells something truthful about herself.

Nicole: "me" prevails over "the poor man"

Helpless beings colliding with the harshness of life ... and death

Train station > trains: linked to the idea of departure, even death (Abe won't finally get into that train, but death will follow suit (in chapter 25 with Jules Peterson's death).

### **violence and death:**

Vocabulary that is used: linked to violent acts → "they bumped down...", "shell fragments of such events shriek past her head" (= idea of a battlefield). This harsh encounter with reality directly leads to the feeling of **closure**: end of a carefree era → many words about "the end" → "departure" twice (41-2), "ended" (l. 42), "finished" (l. 43), "terminated" (l. 43)... all the more so as the excerpt is the concluding part of chapter 19.

Despite their attempt at ignoring it, Death is everywhere: "shots" (44), "violence" (45), "post-mortem" (46) ... the most meaningful French words: "sang", "guerre"... and the English word "revolver" that does not even need to be translated for some English-speaking readership.

"flowed out into the street"(l.40) : association of the Divers with the victim's blood in the train station with war. Here: the Divers' lives= some aporetic flow that may well end in the gutter (soon Abe will be linked to Jules Peterson's death).

Note: Here war is implicitly mentioned ("shells"... ) and Dick's "shaken" attitude contrasts with the romanticized views he had and the "excitement" he felt when visiting the trenches of WWI (chapter 13, p. 64)

"Rosemary was accustomed to having shell fragments of such events shriek past her [...] but a totality of shock..." (l. 34-6) → the violence that was ignored till then is back in the characters' lives (WWI in the background) / desperate (and failed) attempt at ignoring it (// return of the repressed). Echo with the **conclusion of the scene**: the two porters' dialogue bringing to the fore the notion of game ("un jouet") = another attempt at displacing the horror of death/war and turn it into some spectacular game: "tu as vu" (twice) + "se croire à la guerre" // kids playing at war.

### **the dissolution/fragmentation of characters:**

All the characters are affected by the murder: Dick is shaken both by the awareness of his loss of control in his affair ("not without panic"), but also by the murder: seems to have lost all decision-making power: "the lives of the Divers flowed out" (l. 39-40). Dick no longer holds water → Fragmentation/ lack of communication: there is no fruitful dialogue: no one seems to be listening to the others' words (also stressed by the recurring use of dashes)

"the shots had entered all their lives" (l. 44): seen together here, only because they are all subjected to the narrator's critical gaze, which tends to crush their escapist desire.

Modernism / lost generation: prevalence of fragmentation (dashes, characters talk but no real communication, l. 43-44: fragmented+ pessimistic sentence; l. 41: "Abe's departure... **this** afternoon **had ended** the time in Paris" = free indirect speech; l. 32: no moral code to count on; God: indifferent to Man's lot ("the concussions that had finished God knew what dark matter" l. 43-44).

**grotesque characters:** laughter to try and hide horror (vainly)

"laughed" twice (l. 31) AND horrified (l. 31) → desperate attempt at pretending. See Mikhail Bakhtin's definition of the grotesque (laughter and horror, stress on corporality and bodily fluids...

Yet here, the carnival turns bitter (no regenerative process // Bakhtin's subcategory of the "romantic grotesque") = more death and unhappiness to come.

The final dialogue in French has a **defamiliarization** effect for English-speaking readers (only two words may be understood: "revolver" and "petite" → this tends to echo the desire to make the murder appear as a trifling event) → it echoes the characters' desire to either play with the notion of death (the duel in chapter 11) or to reduce its scope (some anamorphic view of death that would make it more acceptable, except that the narrator here seems to condemn this escapist attempt).

### **William Shakespeare, *Hamlet***

Si William Shakespeare fait souvent peur aux candidats du fait de la nature de la langue employée, les lectures préalables de cette œuvre permettent de se familiariser avec la poétique shakespearienne. *Hamlet* décline une série de thèmes récurrents dans l'œuvre. Toutefois, il convient de dépasser le connu pour proposer des analyses rendant compte de l'originalité de traitement d'un thème pouvant être récurrent dans la pièce et là réside tout l'enjeu du commentaire sur Shakespeare.

On ne saurait que trop rappeler l'importance de prendre en compte la spécificité générique de l'œuvre. Une pièce de théâtre n'est évidemment pas un roman et les enjeux dramatiques et théâtraux doivent être mis en avant par les candidats. Ainsi, le jury s'attend à ce que des remarques soient faites quant à l'oralité (versification, par exemple), les didascalies, les mouvements des personnages, la prise en compte des spectateurs afin de démontrer que le texte est multidimensionnel, que sa vocation est bien d'être représenté. 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<sup>e</sup> 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.

*Hamlet* étant une pièce extrêmement étudiée, il était difficile de proposer pour les épreuves orales des passages "non-canoniques", ou en tous les cas, qui ne traitaient pas directement des enjeux les plus évidents de la pièce. C'est pourquoi on ne peut qu'insister sur le fait que les candidats doivent éviter de plaquer de longs pans de leurs cours et/ou 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 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 plusieurs 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 différences strates d'analyse. Ne pas oublier que lorsqu'un texte est aussi connu que *Hamlet*, 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 « Ophelia » ou « Hamlet », par exemple.

Le jury a eu plaisir à écouter les candidats analyser les passages d'*Hamlet*. Il a entendu des propositions fort intéressantes et tient à féliciter les candidats.

**Hamlet, pp. 120-123** (“[2.1] Enter Polonius and Reynaldo ... You have me, have you not?”)

### **Introduction**

The scene takes place after an ellipsis of several weeks (see footnote 1). Act 1 ended in a moment of tension (Hamlet seems determined to avenge his father's death). Act 2 Scene 1 offers what might be perceived as “comic relief”: a confused and absent-minded Polonius advises his servant Reynaldo to go to Paris and spy on his son Laertes.

The excerpt offers **the pathetic portrayal of an overwhelmed and delusional Polonius who critically lacks self-awareness**, a trait of personality that will cost him his life later on in the play. T. S. Elliot famously questioned the **quality of the passage** (he found the scene irrelevant and called it “unexplained” in his essay *Hamlet and his Problems*, 1919). Let us try to prove him wrong.

### **Polonius's illogical plan**

#### **« Prêcher le faux pour savoir le vrai » (to tell a lie to know the truth)**

Polonius's plan makes no sense. He pretends to discover whether his son's reputation is spotless by having it sullied. Amongst other examples, Polonius says to Reynaldo “[P]ut on him / What forgeries you please / [but] none so rank / As may dishonour him” (19-21) and mentions “drabbing” (= to associate with prostitutes, 26) which he immediately contradicts by saying “You must not put another scandal on him, / That he is open to incontinency” (= sexual excess), “that's not my meaning” (30). What is his meaning then? His plan appears both vague and illogical.

### **A nosy intrusive father**

Polonius paradoxically ends up almost hoping that he will soon learn that his son was seen drunk (56) and entering “a house of sale”, “a brothel” (59-60). It becomes unclear whether Polonius disapproves of this behavior, or secretly hopes for it: does he want to be entertained with the juicy details of his son's Parisian life after all? Would he be disappointed if he were told that his son had not been to a brothel once? Or doesn't he trust his son to the point that he is certain the latter is misbehaving – and by the way, why doesn't Polonius trust Laertes?

### **Polonius's rhetoric**

#### **Polonius: a cunning rhetorician?**

Interestingly enough, Polonius's discourse has the appearance of logic and reason: he asks all the necessary “wh- questions” and uses technical adjectives and adverbs often found in legal documents such as “prenominate” (42) or “videlicet” (60). He appears as a scrupulous court clerk, and seems to picture himself as a tribune or an orator, hence his systematic resort to gradation/accumulation for emphasis: “drinking > fencing > swearing > quarreling > drabbing” (25-26). The asyndeton is evidence of a comic buildup, creating a heap of words whose bouncy unnatural rhythm (trochee) is a good fit for fun (8-9). From l. 30 to 32, the anaphora (“that” x 3) demonstrates Polonius's grandstanding eloquence. He also displays petty authority when calling Reynaldo to order, contradicting him or simply when demanding that Reynaldo express his approval or understanding (15 and 28). Polonius's peroration concludes on a disappointing anticlimactic note though: a negative question tag (“have you not?”, 66). However, Polonius seems very happy with himself (38, 62, 65). He sees himself as a learned professor but he should be perceived by the audience as a pompous self-delusional fool. His somehow confused rhetoric is exemplified by the oxymoron “slight sullies” (38).

### **Polonius, the senile sophist – or the art of rambling**

Polonius's rhetoric is mainly composed of useless repetitions: "Marry well said, very well said" (5); "'Good sir', or so, or 'friend', or 'gentleman'" (46) [⇒ is the polysyndeton really necessary?; "Yesterday, or th'other day" (55); "Or then, or then, with such or such" (56) [⇒ why this constant need to rephrase the simplest terms?]. He issues a very vague scheme: "So and so" (19), "What forgeries you please" (20), "Or so forth" (60). Polonius himself easily loses his train of thought: first, when he asks Reynaldo if he is paying attention ⇒ he has to "rewind" a bit in order to collect his thoughts (15-17). Finally his mind goes blank for a few seconds (49-50). Stylistically, his rhetoric is supported by the rhythm of the regular iambic pentameter (1) although the unstressed feminine ending might materialize the first "grain of sand" in the mechanics. Later on, Polonius's hesitations make it difficult for us to scan some lines. When Polonius loses his train of thought, he switches to prose: the rhythm is broken.

### ***Another "Play-within-the-play?"***

#### **Reynaldo's interventions**

It is notable that Reynaldo appears in this scene only and speaks a total of 13 lines. Though some critics call him "shady", it is actually entirely up to the direction to present him that way. At first sight, he could be perceived as the embodiment of consent/submission as he agrees to anything his master says (2, 16, 36, 48) but a closer look at the interaction between Polonius and his servant reveals Reynaldo's incredulity at Polonius's plan. Polonius's questions to Reynaldo act as potential stage directions: when he asks "do you mark this Reynaldo?" (15), the question may infer that Reynaldo is either not paying attention to the old man's ranting or genuinely looks appalled by the stupidity of Polonius's plan. He politely points out Polonius's inconsistencies (27, 36, 37) but to no avail, Polonius sticking to his convictions. Reynaldo gives up and ends up nodding along in agreement (after our extract: "My lord, I have", "Good my lord", "I shall my lord", "Well my lord").

#### **Polonius, a *malfunctioning prompter***

Ironically, Polonius sees himself as a powerful demiurge and acts as a prompter for Reynaldo, putting words in his mouth (36): he anticipates Reynaldo's words there – he really takes them right out of his mouth. More than that, he goes as far as to stage the entire pretend-interactions that will occur in Paris, becoming both a promptbook and a stage manager/director (thus, obviously, foreshadowing Hamlet's own staging of the "Mousetrap", another "stratagem" aimed at uncovering the truth). But again, Polonius's shortcomings are put to the fore, as the "prompter" becomes the "promptee": Polonius forgets his lines and Reynaldo needs to fill in the blanks (52-53), proof that he is indeed paying attention.

Conclusion: The passage is representative of Polonius's character: he is a tyrannical, overbearing and intrusive parent. This scene mirrors all the scenes in which Polonius gives "advice" to Ophelia (just after our passage or 1.3.88 & following) or demands anything of her. The scene exposes Polonius's manipulative personality and his taste for nosiness, plotting and spying – which will cause his demise (3.4.24). Depending on stagings and readings, he is sometimes perceived as a proud protective and caring father (the road to hell being infamously paved with good intentions) though always laughable and rather pathetic at the end of the day. The scene also foreshadows and develops the theme of surveillance – and echoes the surveillance exercised by Claudius over Hamlet throughout the play (for instance, through Rosencrantz and Guildenstern's spying).

### **Hamlet, pp. 240-243** ("A table prepared ... Give him the cup.")

In 5.1 Hamlet returns to Elsinore after being attacked by pirates on his way to England. He attends Ophelia's funeral, jumps into her grave after Laertes and they fight. Claudius subsequently hatches a plot to kill Hamlet and involves Laertes in it. The latter challenges Hamlet to a duel but Claudius poisons Laertes' blade and the wine. In this scene, all the protagonists are present but Hamlet is **singled out**. He is the only one who does not know that the whole scene is **a trap**. The nature of the duel should be mentioned as it is a **ceremony** and thus symbolises **order, conventions and justice**. Here it is turned

into a trap for the protagonist. Indeed, the audience knows that Laertes' foil and the cup have been poisoned.

The duel hesitates between ceremony and corruption. The scene, which represents a very solemn and formal ceremony, is turned into a deadly ritual marked by **inversion and reversal**. It also questions revenge as a form of justice.

### A very solemn scene

The duel is, above all, a ceremony and the scene contains all the conventions traditionally dictated by a duel:

- **Props** = noble weapons ("*foils, daggers and gauntlets*") + a sense of **hierarchy** and order symbolised by the way the characters enter the stage: "Enter Claudius, Gertrude, Laertes and Lords with other Attendants". The order of precedence is respected.

- **A banquet** is being held: "*A table prepared, with flagons of wine on it*"

- **Music**: "*Trumpets, drums*" + "*Trumpets the while*" + "*Drum, trumpets sound*"

- **The ordnance** is supposed to symbolise the codes of military honour "*shot goes off*"

**Family ties** are reasserted: "Cousin Hamlet" (l. 231) and "brother" repeated lines 216 and 225.

**The cushions** signal a *mise-en-abyme* as they are used by the onstage audience and the offstage audience. The play itself can also be compared to a ceremony which has to follow certain rules. The codes of the tragedy seem to be respected here as the foil was a noble weapon and the presence of gauntlets suggests that the scene features noble characters.

This is also a scene which is supposed to bring back **harmony** into a very chaotic world or a world marked by conflict: repetition of "pardon" (l. 198, l. 199) + "not wrong" (l. 224) + "embrace" (l. 225)... The explicit goal of the scene is to bring back peace and order to Elsinore (and the first line that Hamlet utters is a regular iambic pentameter). The scene insists on the notion of **forgiveness**. **The motif of the hand** also symbolises friendship and here it is described AND visible since Hamlet and Claudius shake hands: "Come Hamlet, come and take this hand from me" (l. 197) => inner stage direction which emphasises the importance of the gesture.

The protagonists are physically getting closer (repetition of "come" l. 171) + "embrace" (l. 224) = non-verbal communication and especially **proxemics** should be analysed as tools that C uses to trap H.

The many **shared lines** of the scene can also suggest that the characters are friends or at least that they are not enemies since shared lines usually symbolise friendship or attachment.

However, if one takes a closer look one realises that everything points to an idea of **reversal** in this scene. **The table** seems to epitomise this reversal as it is a symbolic object which is linked to a banquet (a moment of togetherness), but is turned into a weapon when Claudius orders that the flagons of wine be placed on the table: "Set me the stoups of wine upon that table" (l. 239). Its symbolic function is at the same time reasserted and questioned. Tables thus become symbols of inversion and paradoxically signal danger, especially at the very end of the scene when Claudius says "Give him the cup" (l. 260).

### A scene pervaded by chaos and confusion

#### Madness

Is Hamlet's madness the cause of his erratic actions? The audience knows that he is still feigning madness but is here thrown into a state of confusion. **Hamlet asserts that his madness has led him to act irrationally**: "What I have done [...] I here proclaim was madness" (l. 202-204). The repetition of "Hamlet" (3<sup>rd</sup> person singular) and, more generally all the lexical repetitions to be found in the scene point to madness or **a fragmented identity**. The multiple caesuras, apocopes, syncopes, aphaereses

and irregular lines seem to be the aural signs of his madness. Example that the candidates may analyse: “**Roughly** / **awake**, / I **here** / **proclaim** / was **mad**/ness. / Was’t **Ham** / let **wronged** / **Laertes**? / **Never** / **Hamlet**” (l.204-205). 1<sup>st</sup> line: trochaic inversion + hypermetric line + feminine ending. 2<sup>nd</sup> line: trochees on “never Hamlet” + aphaeresis. The candidates may be asked to use prosody to prove that point.

BUT Hamlet’s use of a **syllogism** to try and prove that he is mad and to try and justify himself for his past actions brings confusion and **uncertainty** to the scene: “**If** Hamlet from himself be tane away, / **And** when he’s not himself does wrong Laertes, / **Then** Hamlet does it not, Hamlet denies it” (l. 206-208) => A very logical structure which features two premises and a conclusion.

### ***A corrupt ritual***

The collusion between Claudius (the judge) and Laertes (one of the participants) is suggested by Hamlet himself: “This presence knows / And you must needs have heard” (l. 200-201)

Laertes is **lying** to Hamlet: the foil has been poisoned, he knows it and so does the audience => **dramatic / tragic irony**: “I do receive your offered love like love, / And will not wrong it” (l. 224). There is **no honour** involved in the ritual: The lines which end with “honour” (epiphora), are hypermetric (l. 218 & 220).

The repetition of “come” (l. 197) conveys an idea of **entrapment**: Claudius is cast as a treacherous character and Hamlet’s name appears “trapped” in the middle of the repetition // trapped between a poisoned foil and a poisoned cup of wine. Claudius is drinking to “Hamlet’s better breath” (l.243) when, in fact, he wants him dead. A deeply ironic statement = **the meaning of his words is reversed**. This is reinforced at the end of the scene when Claudius says “Here’s to thy health” (l.260) before giving him the poisoned cup => **theatricality**. He is playing a role.

**The hero is deceived** and uses a hyperbole to refer to Laertes when in fact the latter is a traitor (“your most generous thoughts” l. 214) BUT **the hero deceives as well**: He flatters Laertes “I’ll be your foil Laertes” (l.227) and exaggerates: “Your skill shall like a star i’th’darkest night / Stick fiery off indeed” ll.228-229 => compares him to a star. We move from the realm of mankind to the universe.

Laertes also seems to be better than Hamlet at swordplay, which should not be the case: “the weaker side” (l. 233) => reversal. H’s status as a Prince is questioned. The Body Politic is turned upside down: H. is a Prince and yet is “ignorant” and “weak”. He says that he is Laertes’ foil (l. 227). The use of **prose** at the end of the extract signals that the characters’ status changes. The duel becomes **ignoble** / loses its noble aspect.

**The ordnance** represents both ceremony and death. It is supposed to symbolise the codes of military honour but here its use is distorted => signals the moment when a poisoned cup of wine disrupts and invades the duel.

### ***The second place***

**The wine** is the symbol of a problematic blend between duel and entertainment + reference to the Eucharist (a problematic ritual)

**The audience’s gaze** is diffracted: torn between “that table” (l. 239) and the players. It creates a **split-stage effect** (two actions but one stage)

These reversals lead to a redefinition of the genre itself. The revenge tragedy is altered since all the main characters are present on stage but the degree of corruption deprives the play of a fruitful denouement.

**“Was’t Hamlet wronged Laertes?” “Hamlet is of the faction that is wrong’d”** The inversion of literary conventions

*The numerous references to fate liken the tragedy to a Greek revenge tragedy (“wages”, “odds”, “the heavens” and the pearl as a symbol of H’s fate) but the codes of the genre are actually renewed and distorted.*

### **Hamlet: from revenger to victim = the downfall of the hero (madness and weakness)**

Hamlet paradoxically asks Laertes to pardon him twice (l.198 & 199) + “I am punished” (l. 201): **confusion as to who the revenger is in this scene**. On the contrary, Laertes’ first lines contain the word revenge (“my revenge” l. 218) which suggests that a reversal has occurred. He is not the one who is supposed to take his revenge. Their roles are reversed. In addition, the verb “stir” (l. 217) indicates that he will not delay his revenge like Hamlet.

Hamlet says that “His madness is poor Hamlet’s enemy” (l. 211) as if he were a **victim** of his own madness. Shift from “does wrong” (l. 207) to “is wronged” (l. 210) = passive form.

The audience is thrown into more confusion as the ending of the play resembles another *hamartia* (although it should bring the play to some sort of resolution). Hamlet mentions Laertes as a “brother” l. 216 + 225. This is an ominous reference to Ophelia and a **mistake** (he is wrong to consider Laertes as his brother) + “play” (l. 225) he is wrong to think that this is a childhood game.

### **The ambiguous identity of the King**

The King does not act as the highest judge in the country because he takes part in the duel. Indeed, he becomes **the director** as he directs the audience’s gaze to the poison in the cup: “set me” (l. 239)

There is a shift from “Give us the foils” (l. 226) to “give them the foils” (l. 231). Even though the order has already been given, he repeats it, which emphasizes an idea of **imbalance / excess** although he should be associated with order as he is the King. Besides, he is a deceptive character as he knows the foil has been poisoned.

He repeats the modal “shall” (l. 243 & l. 244) as he becomes a **surrogate playwright** => he plans everything in advance.

L.251: Again, he becomes a director but in fact he knows that they won’t “bear a wary eye”. He should be the one bearing a wary eye = he is incapable of fulfilling his duty.

### **The evolution of Hamlet into a non-doubtful character?**

In this scene, Hamlet asks questions but provides answers as well. This contrasts with the beginning of the play (vs. “To be or not to be that is the question”). He even asserts things: “I here proclaim (l. 204). He seems to gradually accept his own death: “I embrace it freely” (l. 224)

**Conclusion:** In fact in this passage as in the rest of the play, deception is used as a paradoxical tool to reveal (see The Mousetrap).

### **Ci-dessous figurent une problématique et un plan proposés par un candidat, qui ont été appréciés par le jury :**

How does the scene act as a climax offering a confrontation while leaving some elements unresolved, thus distorting the traditional codes of the revenge tragedy?

I. Tension

II. Ambiguity

III. The presence of tragic elements

**Hamlet, pp. 185-187** (“Oh speak to me no more ... Assume a virtue if you have it not”)

Previously: Performance of *The Mousetrap*, which aroused Claudius's anger → he asked Gertrude to have a private conversation with her son to probe about his intentions. Yet, privacy is relative since Polonius spies on them. The passage under study takes place just after the murder of Polonius by Hamlet.

The scene stages Hamlet's first private meeting with his mother (especially now that the spy has been eliminated). This reunion between mother and son is far from being harmonious = **Communion + communication between the mother and her son appear impossible**

Hamlet's address to his mother: from violent accusation to moralizing imploration (discursive strategies)

For Gertrude, her son is under the spell of illusion and therefore out of reach

His estrangement is even considered as the evidence of his madness

### **HAMLET'S DISCURSIVE STRATEGIES**

Hamlet's objective = revenge as underscored by the metaphor of the "blood" (129) + The Ghost reminds Hamlet of his "purpose" ("Do not forget" l.109). To convince his mother of the atrocity of her deed and to have her repent her sins, Hamlet tries to arouse shame on her part. The scene is emotively hyperbolic as the anaphora of the interjection "Oh" (94, 157, 158) shows.

Structure of the passage: 1. Hamlet accuses Claudius of the murder of his father and indirectly indicts Gertrude for having betrayed the late King; 2. Apparition of the ghost = transition in tone; 3. Hamlet's sanity is being put into question

### **VIOLENT ACCUSATION**

Hamlet's pejorative portrayal of Claudius =

- l. 96-100: images of the « slave », « vice of King » (with pun on « vice » as a clown + moral flaw) + semantic field of theft (« cutpurse », « stole ») which casts him as a criminal. The « diadem » can be read as a metaphor for the Kingdom or for Gertrude, whom he stole from Hamlet's father.

- unfavourable comparison of Claudius to his father (« not twentieth part of the tithe of your precedent lord ») ; the contrast between the 2 Kings is underscored by Hamlet's positive description of the Ghost

Gertrude cannot stand the violence of Hamlet's accusation to the extent that she urges (imperative form) him to stop speaking > anadiplosis of « no more » (94, 96) + the emphatic rhythmic pattern ("no more sweet Hamlet": 2 spondees) + nominal interjection (101) + comparisons of the « words » with the « daggers enter[ing] in [Gertrude's] ears » (95) → echo with the poison poured into King Hamlet's ear = intratextual reference to the murder + to the *Mousetrap* (+ intertextual reference to *Macbeth/Much Ado*)

The body is central and images of split body parts (synecdoches translating Gertrude's pain) frame the passage (from Gertrude's ears 95 to her heart 157) = in the image of the Body Natural, the Body Politic is the rotten state of Denmark.

### **MORALIZING IMPLORATION**

The Ghost's intervention triggers a shift in tone > Old Hamlet has temporarily soothed Hamlet's bullying mood.

The Ghost is described as an angel (« wings », « heaven », « gracious figure ») and a saviour (« save me ») (103-105) + reference to the « visitation » (109) > a god-like figure → the religious undertones betray Hamlet's idealization of his father and anticipate the moralistic turns that Hamlet's rhetoric takes

The audience cannot help noticing the contrast between Hamlet's mixture of fear and submissiveness when his father's ghost is on stage and his violence against his mother just before the ghost's intervention or the moralizing tone he adopts after the ghost's departure. Hamlet wants his mother to

acknowledge her sexual guilt. He turns into a religious preacher, resorting to both medical and religious images to convince her to abstain from sexual activities:

I. 146 > « the flattering unction», a term which can be used both by a doctor or a clergyman (in a sacramental context), its curing effects being both physical and spiritual;

I. 150-153> the invitation to « confess yourself to heaven » which is contrasted with the potential misdeed of a bad gardener (an echo of the images already developed in Hamlet's first monologue -cf. recurrent use of « rank »)

The pain inflicted by Hamlet to Gertrude is made explicit by Gertrude's tragic image of her heart being «cleft in twain» (57 – iconicity: the caesura mirrors the action). Yet, Hamlet has his doubts about the effects of his moral lesson/religious sermon, since after bidding his mother « good night », he cannot help adding: « but go not to my uncle's bed».

## THE SPELL OF ILLUSION

### 1. PRESENCE/ABSENCE

- The body of Polonius is hidden behind a curtain = the absence of this character is all the more tragic as Hamlet shows no concern. His inanimate body no longer “keep[s] time” as do the “pulse[s]” of Hamlet and Gertrude (140) [*Memento Mori*]

- The stage direction “Enter GHOST” is evidence of the dialogism between presence (verb “enter” that refers to a physical concrete action) and absence (“ghost” as a being that is “no more”). The absence of the article sets “GHOST” as an abstract notion > this character can be therefore seen as the product of Hamlet's fantasy or a symbol of the burden of past actions on the present

-The play on the deictics (« This/there » I.130, 131) underscores the presence-absence of the ghost, which is present for Hamlet and absent for Gertrude = communication is impossible since they do not see the same things and consequently, they cannot understand one another (see/understand)

-The stichomythia (swift dialogue between Hamlet and Gertrude, 130-134) + series of questions + hammering repetition of the negation (« nor » / « nothing ») translate the lack of understanding between the two. Hamlet seems to communicate more easily with « nothingness » than with his own mother

- I. 132 « Nothing at all, yet all that is I see » > the repetition of « all » proves that for Gertrude, what Hamlet sees is a mere illusion. Her assessment is made clear I. 137: « This is the very coinage of your brain ».

YET > Reversal: Resorting to an antithetical structure (“weakest”/“strongest”), the Ghost introduces “conceit” (“imagination” (*note*)) as a strategy of deceit (113) > Gertrude is the one who is in fact the victim of illusion because 1. she is trapped by Hamlet; 2. she has been deluded by Claudius.

### 2. REALITY/FICTION: METATHEATRICAL DIMENSION

- The semantic field of vision (“see”, “look”) brings us back to the etymology of “theatre” (= the place to see) = the Ghost as the literalization of theatre itself > effect of « mise en abyme» echoing III.2 (the « play-within »), except that the only «spectator » this time is Hamlet

- 2 major explicit references to the stage 1. I 96 Claudius as a “vice of King” = “clown or trickster of the old drama” (*note*); 2. I 101 The Ghost's “shreds and patches” = “the patchwork costume of the stage-clown” (*note*)

= The world is a stage either because 1. one tricks one's surrounding like C. or 2. one lives in the realm of imagination like Hamlet

## MADNESS

## 1. ECSTASY

Gertrude's lament = "Alas he's mad" (105) > 1. use of "he" connotes the absence/presence of the protagonist: Hamlet is mentally absent for Gertrude; 2. Gertrude does not talk directly to him (= an aside) > she cautiously avoids using the word "mad" when talking to him and instead resorts to the term "ecstasy"

The term is enhanced by the run-on-line (138-139) > first meaning of « *ek-stasis* »: « act of being out of oneself » = Hamlet is out of his own body > dissociation.

Hamlet seems to be not only "out of himself" but also "out of time", disconnected from the present time: as proven by his request to his mother to « repent what's past; avoid what is to come » (151).

## 2. REASON?

As the nominal interrogative turn (140) shows, Hamlet questions Gertrude's diagnosis: "Ecstasy?"

In order to justify himself and convince his mother, the Prince claims for the first time that he is only feigning madness > The run-on-line emphasizes this statement: "It is not madness, / That I have uttered" (141-2)

Believing that he is raving would be, in his view, a token of the believer's guilt: his mother would cover her own sin by pretending that he is mad

Hamlet's own self-justification when praising his own "virtue" (153, 155 = anadiplosis), and later picturing himself as heaven's and earth's "scourge and minister" (174 > after our passage), while he confesses that "For this same lord," he does "repent" (161 > after this passage ) may be questioned by the audience (all the more as the proof of his own crime is lying on stage (behind the curtain)

Disruption of the iambic pentameter (feminine endings: 96, 102, 104, 114, 137, 142, 144, 150, 153) proves Hamlet's mental disorder

>> The staging will influence our interpretation: if directors choose to represent King Hamlet, then Hamlet is not mad & vice-versa.

*Rapport présenté par Valérie Baudier, avec la Commission Littérature (Susan Barrett, Frédéric Delord, Émeline Jouve, Jeanne Mathieu, Pauline Pilote, Alexandra Tavvy, Thibaut Von Lenep) et la contribution du jury*

### **Le commentaire de texte en civilisation**

Le commentaire est un exercice oral qui demande aux candidats de faire preuve de clarté et d'adopter une posture de démonstration. Le jury a dans l'ensemble entendu de bonnes remarques en particulier pour le sujet de civilisation britannique mais souvent non abouties car cantonnées à du repérage. Il est conseillé de ne pas hésiter à s'attarder sur les phrases qui pourraient prêter à confusion, soit parce que le propos s'y prête, soit parce qu'il existe une contradiction en son sein. Par ailleurs, l'analyse stylistique ne compense pas le manque de connaissances sur un sujet de civilisation.

L'écueil majeur du commentaire de texte en civilisation demeure la paraphrase. Un commentaire de texte doit d'abord révéler la pensée de son auteur. L'identification du contexte est donc une étape clé pour juger de la représentativité d'un document. Il est nécessaire pour les candidats d'être clairs sur le positionnement idéologique de l'auteur et sur la façon dont il présente les événements, les idéologies, les individus.

Le jury a également pu remarquer que certaines bases de la civilisation britannique et/ou américaine n'étaient pas maîtrisées et il conseille aux futurs candidats d'approfondir leurs connaissances sur les

systèmes politiques des deux pays (institutions et dénominations politico-théologiques en civilisation britannique, fédéralisme et *Bill of Rights* (1791) aux États-Unis, entre autres). Ces connaissances doivent bien entendu être utilisées à bon escient pour éclairer le texte.

### Conseils méthodologiques

L'introduction doit permettre aux candidats de faire des rappels généraux sur le contexte de rédaction du document ainsi que sur l'auteur (quand il est connu) pour ensuite proposer une problématique et un plan. Il est préférable d'éviter d'utiliser l'introduction comme un prétexte pour exposer pléthore de connaissances : le début du commentaire doit être concis. Les meilleures prestations ont fait état des débats politiques et des tensions sociales aux États-Unis et en Grande-Bretagne sans pour autant perdre du temps dans un étalage de connaissances qui n'aurait pas été bienvenu.

L'étape suivante consiste à amener la problématique de façon logique. De trop nombreuses problématiques donnent l'impression que les candidats ne la considèrent que comme une étape et non comme une question à laquelle ils doivent répondre. La problématique doit faire ressortir les éléments clés de la démonstration et il en va de même pour le plan, qu'il est conseillé d'organiser en trois parties, bien qu'un plan en deux parties soit aussi recevable. Une bonne problématique doit être précise et efficace, par exemple : « *What were the new strategies brought by Sojourner Truth to the women's rights movement* » ?

En ce qui concerne les différentes parties du déroulé du commentaire, il est tout à fait possible d'extraire des expressions clés du texte pour éclairer le propos de son analyse. Il est conseillé de faire preuve de précision dans les titres qui mettent en perspective les termes de la problématique. Par ailleurs, le jury apprécie les transitions entre les parties car elles permettent au jury de suivre la progression de la démonstration. La conclusion vient synthétiser les propos les plus saillants de l'analyse. C'est à ce moment-là que les candidats peuvent ouvrir sur la suite des événements ou mettre en lumière le document avec d'éventuelles lectures complémentaires.

Le jury insiste sur une bonne gestion du temps. L'exercice du commentaire doit se faire en 15 minutes et le jury interrompt le candidat qui n'a pas terminé au terme des 30 premières minutes de l'épreuve (attention, le réglage d'un chronomètre fait parfois perdre du temps aux candidats). Le commentaire est suivi de l'entretien, qui permet au jury de revenir sur des éléments qui n'ont pas été développés ou de faire progresser le candidat dans son analyse. Il n'a en aucun cas vocation à piéger les candidats ou à les mettre en difficulté. L'entretien permet souvent de valoriser la prestation lorsqu'elle fait l'objet d'échanges fructueux avec le jury.

**Texte de civilisation américaine :** TERRELL Mary Church. 60<sup>th</sup> anniversary of the Seneca Falls Women's Convention, Seneca Falls. May 27, 1908.

The 60th anniversary of the Seneca Falls Women's Convention, held at Seneca Falls on May 27, 1908, marked the beginning of a new era for the women's suffrage movement after the doldrums (1885-1904). At the time, the suffrage movement reshaped and adopted new tactics to enlarge its pool of activists. The Seneca Falls Convention is here commemorated as the first women's rights convention held in the Wesleyan Chapel of the town of Seneca Falls, New York. It spanned over two days in July 1848. Female Quakers local to the area organized the meeting along with Elizabeth Cady Stanton (1815-1902). The importance of the Convention in the launching of a proper movement for women's suffrage should not be diminished but Seneca Falls was only one of numerous conventions called to promote women's rights in the late 1840s and early 1850s; its special place in historical memory stems partially from Stanton's subsequent role as the preeminent leader and chronicler of the movement. In her speech, Mary Church Terrell, an African American women's rights activist, stresses how two struggles (for African Americans and women's suffrage) united thanks to the presence of Frederick Douglass (1818-1895). This coalition is often referred to as the "feminist-abolitionist alliance" and in the early 1830s, it played a central part in structuring the women's rights movement. Indeed, the 14<sup>th</sup> amendment drafted

in 1865 but ratified in 1868 disheartened many suffragists and made it clear that the Republican Party could not be counted on to promote suffrage for women. While offering strong, if indirect, federal support to black enfranchisement, the amendment undercut the claims of women by adding the word 'male' to its guarantee of political rights. Douglass however continued throughout his life to defend both racial equality and woman suffrage.

**Key question: How important was the feminist-abolitionist coalition founded at the Seneca Falls convention (1848) for the defense of women's suffrage according to Mary Church Terrell?**

**1. Douglass as a central figure of the feminist-abolitionist struggle**

"The incomparable Frederick Douglass" (I.1) proved much more than just being among the men present at the Seneca Falls Convention held in July 1848 to discuss the social, civil, and religious rights of women. The convention was the brainchild of two women, Elizabeth Cady Stanton and Lucretia Mott. After two days of discussion, one hundred participants approved and signed a set of resolutions calling for equal rights for women, including the elective franchise. The convention also issued a *Declaration of Sentiments* drafted by Stanton. Terrell states that during the Convention, Douglass advocated "equal political rights for women" (I.5) and, by doing so, he rendered an "effective service to the cause of woman suffrage" (I.5) for two particular reasons.

First, Douglass believed in collective emancipation and was an active member of the abolitionist cause. In her speech, Terrell reminds her audience of the importance of anti-slavery ("Frederick Douglass, the ex-slave" I.59) in structuring the women's rights movement that was mainly composed, by the time of the Convention, of active abolitionists. The abolitionist movement proved to be a breeding ground – and training ground – for many advocates of women's rights: actively abolitionist women were frustrated by being treated as second-class members of the movement, while some male abolitionists were led, by the logic of their own convictions, to embrace gender as well as racial equality.

Second, Terrell assures that Elizabeth Cady Stanton was "saved" by Frederick Douglass, in favor of women's franchise, while being betrayed by "faithful coadjutors and her most faithful friends" (I.14-15). Terrell does not seem to take into consideration the fact that Stanton had become disillusioned with the feminist-abolitionist coalition after the ratification of the 14<sup>th</sup> amendment (1868), even going as far as allying with the racist Democrat George Francis Train for his campaign in Kansas in 1867 because he had promised suffrage to all the women of his state. Her vision of the feminist-abolitionist alliance is therefore oblivious of the fact that after the Convention, Douglass and Stanton would argue on who should gain political rights first: women or Black males? Moreover, Republican leaders, even radicals, sought to separate these issues, to enfranchise Blacks first, and women later. The result of this divergence of strategy and principle was a growing, often hostile schism between the two movements: some abolitionists and African Americans actively opposed the drive for woman suffrage, while many feminists denigrated the abilities and qualifications of African Americans. Terrell's interpretation of Douglass's presence at the Seneca Falls Convention is therefore slightly idealistic as she does not take these divisions into consideration.

**2. Seneca Falls: a Convention against conventions**

The feminist-abolitionist coalition is part of a broader "avant-garde" in the women's rights movement. In her speech, Terrell plays on the word "convention": by being one of the few men present at the conference and the only Black male, Douglass also breaks "conventions", an early tactic of the suffrage movement. Terrell uses several devices to prove the Convention specifically aimed at shattering conventions. For instance, she mocks gender roles by giving a sarcastic anecdote "when knights were bold and had a chronic habit of rescuing fair ladies in high towers in distress" (I.8-9).

She also uses humor in order to debunk mythical figures of the movement ("Lizzie, thee will make us all ridiculous" I.22-23) insisting on the outdated language used by members of the Convention, especially the Quaker Lucretia Mott who opposed suffrage. Indeed, the Convention was a parochial and

evangelically driven conference while the women's rights movement was entering a new phase of its history in 1908 by becoming global (with the creation in 1904 of the *International Woman Suffrage Alliance* presided by Carrie Chapman Catt) and inclusive (African American women had joined it). Indeed, the Convention, held in a local church, attracted nearly three hundred people from Seneca Falls, Waterloo, or Rochester; and roughly a quarter were Quakers.

Finally, Terrell mentions the presence of "anticonventional women": "How glad we are today that Martha C. Wright, Mary Ann McClintock, Lucretia Mott, and Elizabeth Cady Stanton dared to offend the tender, delicate sensibilities" (l.54-55).

### **3. A pioneering approach to the women's rights movement**

Mary Church Terrell emphasizes here the relevance of new values in pushing for social changes (l.55). But further than this, Terrell stresses the need for women's empowerment, not protection: "women on general principles had as much right to choose the rulers and make laws as men, and that it was the duty of American women in particular to do everything in their power to secure the elective franchise for themselves" (l.40). Women who were envisaged and treated in law as members of families rather than as autonomous individuals – were excluded from the polity for the same reason that the poor and propertyless were disfranchised in the late eighteenth century: they purportedly lacked the "independence" necessary for participation in electoral politics. Economically dependent on men, as well as legally subservient to them, women could be controlled by men and thus could not be responsible actors.

By acknowledging that "Stanton manifested sublime courage and audacious contempt for the ridicule and denunciation she knew would be heaped upon her as a woman" (l.56), Terrell contextualizes the Convention in an era of injustice, a word she also applies to Douglass himself: "independence of spirit and sense of justice" (l.59-60), where the movement is perceived as fighting for broader values than just gender inequalities. Finally, by using the word "sister" (l.33) to qualify the bond uniting all women present at the Convention, Terrell implies that the Convention was a pioneering one because it consolidated existing solidarities within the movement.

To conclude, for many contemporary historians, the adhesion of Black women to the woman suffrage movement at the beginning of the 20<sup>th</sup> century was essential for both woman suffrage and the later Civil Rights movement. These women analyzed their situation through "Jane Crow", a particular brand of racism that cut through with sexism. Instead of seeking to secure the Black vote only (in Southern states in particular), Terrell along with Frances Harper (1825-1911) or Ida B. Wells (1862-1931) stressed the importance of securing both Black and women's vote side by side.

#### **Bibliographie :**

DELAHAYE, Claire, *Le droit de vote des femmes aux Etats-Unis (1776-1965)*, Paris, Belin, 2021.

JONES, Martha Jones, *Vanguard: How Black Women Broke Barriers, Won the Vote, and Insisted on Equality for All*, New York, Basic Books, 2020.

QUANQUIN, Hélène, *Men in the American Women's Rights Movement, 1830-1890. Cumbersome Allies?*, London, Routledge, 2020.

ROY, Micha  l, *Frederick Douglass in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

**Texte de civilisation britannique** : FIENNES William, Viscount Saye and Sele (1582-1662). A Speech of the Right Honourable, William, Lord Viscount Say and Seale, one of his Maiesties most honorable privie Councill. Spoken in Parliament touching the Liturgie, 1641.

From 1640 to 1642, William Fiennes, Viscount Saye and Sele, a Calvinist, nonconformist, and Puritan member of the House of Lords, defended the privileges of peers against Charles I and secured support in the House of Lords for legislation passed by the Commons. The central character mentioned in his speech is the Archbishop of Canterbury William Laud (archbishop since 1633), one of the staunchest opponents to Puritan reform and a firm believer in episcopalianism. As a member of the Privy Council, he advised and assisted Charles I in bringing the churches of Ireland and Scotland into closer conformity with the Church of England. He was an Arminian, a theological view that favored the doctrines of the historic Church prior to the Reformation. On 18 December 1640, he was impeached by the House of Commons for high treason, and he was finally tried and executed in 1644. The text is therefore a “response to his last speech in Parliament”: the last speech known to have been delivered by Laud in Parliament was in June 1637, but it is more likely that Saye is referring to something closer to Laud’s impeachment, such as his proclamation of the Canons of 1640. Viscount Saye and Sele writes less in defense of Puritanism and the reform of the Church than against Archbishop of Canterbury William Laud, whom he presents as a usurper (both political and religious). His arguments anticipate the 14 articles that were addressed against the Archbishop and that led to his trial and execution.

**Key question:** How did this harangue in the House of Lords serve as a premise to the Archbishop’s trial?

### 1. Laud: a usurper and a schemer...

Laud is presented as a usurper and “a man of meane birth” (l.15): his father was a simple clothier, not a nobleman. He is accused of being a Catholic in disguise, “bred up in a Colledge” (l.15) because he matriculated at St. John’s, Oxford, a college founded during the reign of Queen Mary which still retained a strong Catholic influence. While at Oxford, questions were raised about his orthodoxy, and the charge that he was a papist began during these years. Laud is also viewed as a greedy man (l.19-20, one of the charges that were brought against him during his trial was that he had taken bribes) and a power-thirsty man who usurped his position in both the government and the Church of England (l.17-18).

His main interest was “the maintaining of his partie” (l.20-21). One could wonder what could be meant by his “party”: Episcopacy? Arminianism? Or simply Laudianism, as Saye argues that it has had “consequences [...] to the Church and the State” (l.23). Puritans believed in the separation between the church and the state, and Laud emerged as the main opponent of the Puritans in the Church and of the critics of the king’s policies in the State. Laud is also compared to a wasp with words such as “venome” (l.30) and “waspish man” (l.36) – a reference to Biblical hornets and wasps, or insects in general, assimilated to a plague or chasing a people out of their land.

Finally, the speech uses a highly sarcastic tone: “bewailing the misery of his condition” (l.5); “to magnify his moderation” (l.25).

### 2. ...who harmed the Church and the state

Saye’s speech contains explicit references to the synod over which Laud presided, and which led to the adoption of a new set of canons in 1640. Among them, Canon 3 entitled “For suppressing of the growth of popery” and Canon 5 entitled “Against sectaries,” and he refers to these two canons on l.9: “these troubles had befallen him through the malice of two parties”. The Canons were very controversial among Calvinists and those who wanted limited episcopacy, most notably Puritans because Canon 6 required the Clergy to take an oath pledging total obedience to the Church hierarchy. He enforced the Book of Common Prayer (l.40-42) and the last paragraph explicitly states that the worst is not that he gave his own version of the liturgy, but that he did it by usurping power that he should not have wielded in the first place: even the apostles, who would have had more legitimacy in imposing “directions,” refrained

from doing so (l.52-53). Laud's version of the liturgy is therefore no more than "superstition." This illegitimacy, both religious and political, is echoed in the 14 articles: "he hath traitorously assumed to himself a capital power over his Majesty's subjects".

### **3. ...and levelled false accusations against his political and religious opponents**

Saye's speech starts as a defense against the accusations levelled against him (l.2-3) but he actually shifts the onus on to Laud himself by a rhetorical pirouette: he calls us "sectaries", but he is the sectary himself (l.14-15). Saye only reverts to his own case on l.29 arguing that he is not against praying with the congregation but against "set formes of prayer" (l.41) and the "framing" of divine service by the "publike spirit of the church" (l.47), which leads him to shift again to Laud and the bishops (l.42). Why was he so prone to defend himself when Parliament was becoming very powerful, and Laud was locked away? Both the House of Commons and the House of Lords were divided on the issue, and he probably did not want to risk imprisonment or penalties. He most probably felt personally targeted by Canon 5. In the end, he seeks to defend a Calvinist, or anti-episcopalian position targeting church authority and in favor of the equality of ministers and of the Bible as the only lawful source of authority.

To conclude, Saye's speech contributed to building a case against Laud in the context of the Grand Remonstrance (1641), a list of grievances presented to King Charles I by the English parliament and which precipitated the Civil War (1642-1651).

## **Bibliographie**

COFFEY, John, LIM, Paul. C.H, dir. *The Cambridge Companion to Puritanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

JUILLET GARZON, Sabrina, *Émergence et transformations du puritanisme en Angleterre 1559-1642*, Paris, Ellipses, 2022.

SELZNER, Cyril, dir. *Émergence et transformations du puritanisme en Angleterre 1559-1642*, Paris, Ellipses, 2022.

*Rapport présenté par Adeline Vasquez-Parra avec les membres de la Commission Civilisation Mehdi Achouche, Frédéric Armao, Emilie Cheyroux, Anita Jorge et Timothy Whitton*

#### *4.2.4. Compréhension-restitution*

L'exercice de compréhension-restitution est le quatrième et dernier de l'épreuve en langue étrangère et qui suppose de la part des candidats une 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 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.

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, etc.) sont autant d'accents qui ne doivent pas prendre les candidats au dépourvu.

#### **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 ou tout simplement de permettre un balisage de la thématique générale. Ces informations permettent aux candidats d'aborder l'exercice de manière sereine.

Les candidats écoutent le 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.

Ces informations sont rappelées par le jury avant le début de l'exercice. Elles sont également rappelées au tout début du document sonore lorsque la lecture du fichier commence. Les candidats sont donc dans les conditions les plus favorables pour réaliser l'exercice.

### **Quels sont les attendus de l'exercice ?**

Au risque de redite, l'exercice doit être l'objet d'un travail rigoureux. Les candidats doivent comprendre un document sonore authentique et être capables d'en restituer les propos dans un anglais approprié.

### **Structure**

Comme tout exercice destiné à présenter des informations, une ou deux phrases introductives – souvent nommées « chapeau » dans le cadre de cet exercice – sont nécessaires afin de présenter le document. Celui-ci 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. 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.

Ensuite, les candidats restituent le contenu du document sonore, en suivant le même ordre que celui-ci. Il est important de bien prendre soin de préciser qui prend la parole à chaque fois, en présentant les interlocuteurs (nom et fonction si c'est précisé) la première fois qu'ils interviennent. L'essentiel est d'être le plus clair possible (« qui dit quoi ») et de montrer qu'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.

Un élément méthodologique essentiel est à souligner : les candidats ne doivent pas réorganiser les idées du document sonore. Il leur est vivement recommandé d'en conserver la structure, ce qui par ailleurs constitue un élément facilitateur dont les candidats doivent tirer parti.

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 ne s'agit pas d'un résumé. 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 de films (*Citizen Kane*), pièces de théâtre ou romans, des noms d'acteurs ou actrices connus à l'échelle mondiale, de personnalités publiques ou politiques (Nancy Pelosi, Xi Jinping), d'institutions et d'organismes internationaux (G20, WTO), d'événements politiques (les *midterms*) ou culturels (*Boxing Day*) qui relèvent de la culture générale ou populaire sont attendus. Ces exemples sont autant d'éléments auxquels les candidats de la session 2023 ont été confrontés. D'autres organismes – caractéristiques de l'ère numérique – n'ont pas toujours été identifiés. Ainsi, de nombreux candidats n'ont pas repéré ou bien compris le nom ou la nature de *TikTok*.

Il est également impératif que les candidats attribuent avec beaucoup de clarté les propos aux

intervenants qui les ont énoncés. En effet, attribuer au journaliste des propos d'une tierce personne qu'il rapporte au discours indirect ou confondre les différents intervenants constituent un contre-sens. « Qui dit quoi » doit 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, il est à noter qu'au moins un document sonore en 2023 avait, comme l'année précédente, pour thématique l'identité et la fluidité des genres, ainsi que la non-binarité de la personne interrogée ; dans ce cas, par respect et cohérence, les candidats devraient faire référence à la personne concernée en utilisant le pronom *they*, d'autant que c'était déjà le cas dans le document sonore.

Un dernier élément concernant la restitution doit être précisé. Il s'agit du ton parfois emprunté par les intervenants. Pour une restitution juste et claire du document sonore, il est conseillé aux candidats de ne pas ignorer ce détail au risque d'énoncer, une nouvelle fois, un contre-sens. Ainsi, dans une entrevue, la personne interrogée s'exprime sur sa dyslexie et affirme que, enfant, son professeur lui avait lancé qu'il était stupide car il ne pouvait orthographier *people*. En réaction à cette anecdote, le journaliste s'exclame « *Encouraging!* ». Il s'agit bien d'un ton ironique qui exprime la désapprobation du journaliste. Si ce ton ironique n'est pas précisé et que le candidat se contente de mentionner « *the journalist said it was encouraging* », la restitution pourrait laisser entendre que ce candidat n'a pas bien compris ce passage.

Il est fortement recommandé de ne pas toujours utiliser le même vocabulaire en rapportant les propos des intervenants : toujours entendre « *he says* », « *and then she says* », « *finally he says* », etc. est loin d'être idéal. De même, il est recommandé aux candidats d'utiliser un vocabulaire adéquat pour désigner les intervenants : « *the anchorman* » ou « *anchorwoman* », « *the host* », « *the presenter* », « *the reporter* », « *the guests* », etc. Il est donc attendu des candidats une certaine richesse et rigueur lexicale. 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.

Le jury encourage les candidats à faire de l'écoute des programmes radiophoniques une activité quotidienne, 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. Cette écoute quotidienne présente de nombreux atouts et constitue un exercice intellectuel stimulant et épanouissant pour les candidats-professeurs qui, à leur tour, pourront partager avec leurs élèves cette réflexion nourrie par les débats, reportages ou tables rondes analysant des problématiques contemporaines, en lien avec un héritage passé et envisageant des conséquences futures. La diversité des sujets proposés impose une curiosité intellectuelle. Quelques exemples, sous forme d'une liste non exhaustive, pour la session 2023 : *roads closed during the pandemic remaining car-free; death of actress Angela Lansbury; Citizen Kane; book bans in the U.S.; higher costs of living in Australia; a new missile test by North Korea; scientific link between nose picking and Alzheimer; Nancy Pelosi stepping down; ice worms living on glaciers; Trump trial*, etc.

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.

### **Des exemples de difficultés et points délicats mais des aides précieuses**

Les documents sonores comportent des degrés de difficulté différents au sein d'un même document. À titre d'exemple, certains documents mentionnaient des chiffres. On a malheureusement pu entendre des confusions entre *million* et *billion* – confusion que le bon sens, dans le contexte du document, aurait dû permettre de balayer. Concernant le deuxième anniversaire de l'attaque contre le Capitole, l'idée que plus de 900 personnes aient pu être tuées durant l'assaut était très surprenante (il s'agissait en fait du

nombre de personnes inculpées depuis). Sur le même sujet, on a pu entendre que l'attaque avait eu lieu le 6 janvier 2020, alors que le candidat avait bien compris que le 6 janvier 2023 représentait le 2<sup>e</sup> anniversaire de l'attaque. Le jury est conscient que le stress peut amener à commettre ce genre d'erreur, mais il reste impératif de prêter une grande attention à ce genre de détail durant la préparation et la restitution. Enfin, les sommes et les chiffres ne doivent surtout pas être arrondis mais restitués de façon exacte : 7.800 pieds d'altitude ne doivent pas devenir 8.000 pieds. Il est inutile de convertir les pieds en mètres ou les miles en kilomètres.

Certaines erreurs auraient pu être évitées si les candidats avaient pris en compte les informations contenues dans le document sonore. Ainsi du reportage sur un quartier historiquement noir au sein duquel une famille blanche a pendu un squelette à un arbre, rappelant à ses voisins afro-américains l'esclavage et les lynchages du passé. Le contexte clairement états-unien (il était également question de *black face* et de costumes mexicains portés durant Halloween, sans parler de l'accent des intervenants) aurait dû empêcher de déclarer que le reportage se passait en Australie. Un minimum de connaissances des réalités culturelles aux États-Unis peut également aider dans ce type de situation, ainsi que des bases fondamentales sur la politique ou l'actualité (empêchant de confondre le Capitole et la Maison-Blanche dans un autre reportage, comme c'est malheureusement arrivé).

Concernant les connaissances sur les sociétés anglophones, le reportage sur les ennuis judiciaires de Donald Trump pouvait bien mieux être compris si l'on était conscient de l'existence de différences juridiques entre niveau fédéral et local ou entre États (les lois de l'État de New York n'étaient pas jugées assez sévères dans le reportage en question), ou si l'on sait ce qu'est un District Attorney (D.A.). À l'inverse, le jury n'attendait bien sûr pas des candidats des connaissances particulières sur le fonctionnement des missiles air-sol et de leur portée moyenne...

Parfois un problème de vocabulaire ou un faux-ami a pu légèrement tromper les candidats. On apprend ainsi que le programme radiophonique *War of the Worlds* avait rendu Orson Welles « *notorious* », c'est-à-dire célèbre mais de façon plus ou moins sulfureuse ; cela expliquait la question du journaliste qui demandait si le programme avait donné à Welles « *a sensational reputation* ». Ces nuances n'ont pas toujours été comprises.

Quand un détail n'a pas bien été compris, il n'est pas recommandé d'inventer ou d'essayer de deviner. Ainsi, le titre de la série télévisée dont Angela Lansbury fut longtemps la star (*Murder, She Wrote*) a donné lieu à de nombreuses spéculations : « *Murder, She Will* », « *Murder, She Wants* », « *Murder, She Thought* », etc. De même, quand une information paraît très étrange, voire incohérente, peut-être y a-t-il eu mauvaise compréhension, auquel cas il est peut-être plus sage de ne pas la mentionner. Ainsi, un enfant de 13 ans qui a perdu temporairement le sens de l'odorat pourrait penser qu'il est puni par Dieu (« *punished by God* »), mais plus difficilement par son père (« *punished by dad* » comme le jury l'a entendu).

Il est également demandé aux candidats de reformuler dans la mesure du possible, c'est-à-dire d'éviter de répéter des segments de phrases ou même des phrases entières *verbatim*. Le jury veut être sûr qu'il est bien en train d'évaluer le degré de compréhension du candidat plutôt que ses facultés de mémorisation. Mais il est inutile de vouloir à tout prix tout reformuler systématiquement ; il n'est ainsi pas apparu pertinent de transformer « *two decades* » en « *twenty years* » ou « *two years* » en « *twenty four months* ». La reformulation s'impose par contre quand, par exemple, le journaliste ou un intervenant fait référence à « *last month* », ce qui devrait devenir dans la bouche du candidat quelque chose comme « *the month before* » afin d'éviter tout malentendu. La règle est donc d'être le plus précis et rigoureux possible dans la restitution : « *a bacteria* » n'est pas la même chose que « *a virus* », tandis que « *mouse* » et « *rat* » ne sont pas non plus synonymes.

S'il y a certes des passages plus délicats à comprendre et restituer que d'autres, il faut toutefois souligner que certaines informations, souvent majeures, par exemple des chiffres décrivant l'évolution d'un phénomène, sont parfois répétées à l'identique par plusieurs intervenants. Ainsi, le journaliste présente le sujet accompagné d'une information essentielle qui est reprise et répétée par le professeur

d'université, avocat ou scientifique interrogé. Les documents sonores présentent donc, en leur sein, des éléments facilitateurs dont les candidats doivent tirer parti.

L'autre aide précieuse pour bonifier la prestation est bien évidemment 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. Bien au contraire, il est 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. Par ailleurs, l'entretien est l'occasion de corriger les incohérences et erreurs de dates, chiffres ou correspondances entre intervenants et propos ou confusion entre termes très proches. Ainsi, une candidate qui avait rapporté qu'Angela Lansbury avait reçu trois Oscars pour le même rôle a pu se corriger. Toutes ces corrections sont valorisées et l'entretien permet aux candidats de s'investir d'autant plus pour la réussite de l'exercice.

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 Mehdi Achouche avec la collaboration de l'ensemble de la commission d'ESP*

### **4.3. Langue orale**

Comme tous les ans, le jury a eu le plaisir cette année d'entendre de nombreux candidats parler un anglais authentique, élégant et bien adapté aux exigences du concours. Il convient d'indiquer que la vaste majorité des candidats est composée d'enseignants en exercice et, comme d'habitude, très peu de fautes rédhibitoires ont été constatées. Le jury a toutefois relevé un certain nombre d'erreurs et de faiblesses récurrentes dont ce présent rapport tentera de faire état tout en reprenant les éléments essentiels des rapports de jury précédents.

D'une manière générale, le jury recommande expressément aux candidats un entraînement régulier à l'oral, car si la pratique de leur métier dans leurs établissements respectifs devrait les aider, elle ne saurait suffire pour proposer un modèle phonétique et phonologique en adéquation avec les épreuves de l'agrégation. En effet, la maîtrise d'un anglais « universitaire » et d'un registre de langue approprié ne peut s'improviser. Il faut, dans l'esprit d'une « formation continue » personnelle, s'entraîner assidûment et saisir toutes les occasions d'améliorer constamment la richesse de la langue, notamment par un contact régulier avec l'anglais authentique.

L'épreuve d'explication en langue étrangère (épreuve sur programme, ESP) est longue, exigeante et, la fatigue aidant, il est difficile pour certains candidats de maintenir dans la durée un niveau d'anglais qui corresponde aux exigences du jury quant à l'authenticité de la langue orale. Or, la maîtrise de l'anglais parlé fait l'objet d'une évaluation spécifique lors de cette épreuve et les critères sont multiples : pendant les différentes sous-épreuves de thème oral, commentaire, entretien et compréhension-restitution, le jury prend en compte la qualité de la chaîne parlée, le débit, la richesse et la pertinence du lexique mobilisé, la rigueur grammaticale et syntaxique et la bonne réalisation des phonèmes.

Le jury évalue aussi la capacité à communiquer qui se manifeste, pour l'essentiel, à travers le comportement du candidat lorsqu'il s'adresse à son public. À cet égard, il est vivement conseillé aux candidats d'éviter de se réfugier dans leurs notes et de lire de longs passages entièrement rédigés. Par ailleurs, les candidats doivent s'efforcer d'établir un contact visuel fréquent avec les membres du jury, de parler d'une voix posée et d'avoir un débit adapté à l'épreuve, voire à chaque partie de l'épreuve. Le jury appréciera, par exemple, une vitesse de dictée lente au moment de l'exercice de thème oral qu'il retranscrit intégralement. Il en est de même lorsque le candidat annonce la problématique et le plan de son commentaire : un débit plus lent permettra au jury d'en prendre aisément connaissance et d'en noter les éléments principaux. Le candidat reprendra ensuite une vitesse d'élocution normale pour le reste de son exposé.

En somme, les candidats sont invités à proposer une démonstration cohérente, vivante et adaptée à chaque partie de l'épreuve qui saura capter l'attention du jury et ainsi emporter sa conviction.

### **Chaîne parlée et intonation**

Le jury souhaite insister sur un manque d'authenticité trop souvent constaté au niveau 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 un rythme et un ton dynamiques à l'inverse d'une intonation qui manquerait de relief et d'amplitude. En revanche, si en anglais l'intonation montante est adaptée à un registre de langue plus informel, l'intonation descendante est la marque d'un sérieux et d'une certaine assurance à l'oral. Néanmoins, la prononciation correcte des phonèmes et la connaissance de l'accentuation des mots ne peuvent faire oublier une intonation sans relief ou dont le schéma est trop calqué sur le français. Le jury s'est parfois trouvé acculé à sanctionner un candidat dont le système vocalique et accentuel est parfaitement en place, mais dont la chaîne parlée manque cruellement d'authenticité. 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 : il convient d'éviter l'intrusion d'un segment prononcé avec un accent britannique au sein d'un discours globalement identifiable comme américain ou vice versa.

### **Accentuation**

Le jury a constaté cette année encore que de nombreux mots font souvent l'objet d'un déplacement d'accent. Parfois même l'accent tonique est déplacé vers la dernière syllabe des mots selon le modèle accentuel français. Il arrive aussi que l'incertitude pousse certains candidats à modifier le placement de l'accent tonique au cours de leur exposé, ce qui nuit considérablement à l'authenticité du modèle proposé. Par ailleurs, les candidats doivent impérativement connaître les bonnes prononciation et accentuation des outils de l'analyse littéraire ainsi que des auteurs, des lieux (les États américains par exemple) et des personnages des œuvres littéraires et des questions de civilisation au programme.

Certains déplacements récurrents repérés figurent dans la liste ci-dessous où seuls l'accent tonique principal est indiqué :

'adjective, Arch'bishop

be'ginning, 'Britain,

'capitalism, Carpen'taria, 'character, 'colleague, 'commentary, co'mmittee, 'countrymen, 'criticism, Colo'rado

'democrat, demo'cratic, 'diocese

eco'nomics, e'conomy,

'federalism, Fitz'gerald, 'Frederick

'Hamlet, hy'perbole

l'tinerants

La'ertes, 'liberalism, 'liberty,

Missi'ssippi,

na'rator, 'necessary, nece'ssarily, New 'Jersey

o'ccurred, O'thello,

poli'tician, 'Privy Council, 'Protestant, 'Puritan, 'puritanism,

rea'listic, re'ligion, remi'niscent, Re'publican, 'Rosemary,

'Senator, 'slaveholder, 'suffrage,

Wis'consin,

Les candidats doivent également faire attention aux variations de schéma accentuel des homographes noms/verbes. Sauf exception, pour les dissyllabes, les substantifs sont accentués sur la première syllabe et les verbes sur la seconde. C'est le cas, par exemple, pour *contrast, decrease/increase, extract, impact, import, insult, object, present, produce, process, project, progress, protest, rebel, record, transfer*. *Broadcast* ou *comment* font figure d'exception et ne changent pas d'accentuation en fonction de leur nature grammaticale. L'accentuation des structures N of N peut aussi poser problème et un candidat à l'agrégation d'anglais doit savoir prononcer convenablement *House of Lords, House of Commons, League of Nations...*

## Phonétique et prononciation

### Réalisation des phonèmes vocaliques :

Le jury a encore observé cette année une tendance récurrente chez certains candidats à neutraliser l'opposition entre le -i long et le -i bref qui risque de déboucher sur des homophonies qui n'ont pas leur place dans une présentation orale de l'agrégation. Il n'est pas acceptable, en effet, à ce niveau d'exigence de confondre : *leave/live, reach/rich, this/these, did/deed, weak/wick, seen/sin ...* De même, le piège classique des graphies en -aw-, -au- ou encore -ought- n'a pas toujours été évité. Rappelons que *audience, abroad, author, awful, cause, daughter, draw, flaw, fraud, fought, law, thought*, doivent être réalisés avec le phonème vocalique sans diptongue. Soulignons aussi les mauvaises réalisations de la graphie -ou- ou -ow- dans *country* (dont la graphie est trompeuse, puisque réalisé avec le phonème vocalique de *cup*), *knowledge, soul* (qui doit être réalisé avec le même phonème que pour *boat*), *vow* et *allow* (réalisé avec le son de *cow* et non pas celui de *boat*). Par ailleurs, des mots aussi courants que *autobiography, encourage, endeavour, focus, journalist, obvious, prevail, says, said, Southern, strategy* et *superlative* ont été régulièrement prononcés de manière erronée.

### Réalisation des phonèmes consonantiques :

Quelques terminaisons en -ing ont été réalisées de façon trop marquée, avec une insistance trop nette sur la prononciation du son g. Le jury a également trop souvent entendu le -th réalisé sous la forme d'un -s français, d'un -f ou d'un -z. La prononciation correcte de ce son spécifique à l'anglais, de la part d'enseignants aspirant au grade d'agrégé, ne semble pourtant pas une exigence démesurée. Il en va de même concernant la prononciation de consonnes muettes : le -w dans *sword*, le -b dans *debt* ou *doubt*, le -l dans *would, should, could, calm, half, ou talk*.

Le -h initial fait trop souvent l'objet d'erreurs dans *edge, education, effort, ever*, mais aussi dans les exceptions telles que *honour, honourable, honest* (pourtant supposées bien connues). Parfois le -h est omis, y compris sur les mots extrêmement courants (*have, hesitation, here, half*). Attention notamment de bien veiller à distinguer *used to* et *the use* (son [s]) par rapport à *to use* (son [z]). Le jury tient à souligner un fait marquant cette année, à savoir le nombre très important de 's' qui disparaissent tout simplement de l'anglais oral de certains candidats y compris dans des constructions simples telles que la forme verbale à la troisième personne au présent simple, comme marque du génitif ou tout simplement le -s marqueur du pluriel. De la même manière, le jury ne saurait assez attirer l'attention des candidats sur la nécessité impérieuse de ne laisser planer aucun doute sur les terminaisons de certaines formes verbales et il leur appartient de formuler très clairement les -ed ou -ing, ou encore les -en.

## Lexique

L'anglais proposé par le candidat doit être adapté au registre d'un oral de concours et il convient à tout moment d'éviter un style trop relâché ou de verser dans la familiarité. À cet égard, le jury se félicite d'avoir peu entendu des *yeah* ou des *wanna* ou des expressions plus argotiques foncièrement maladroites qui ne renforcent aucunement le modèle authentique recherché. L'oral de l'agrégation est, en effet, l'occasion pour les candidats de montrer qu'ils sont capables de manier une langue anglaise de qualité qui s'inspire d'un registre adapté non seulement aux exigences du concours mais également à celles d'un professeur devant ses élèves. Si certaines erreurs peuvent être imputées au stress lié aux conditions des épreuves orales, le jury ne peut pas fermer les yeux sur les vraies fragilités du modèle proposé.

Qu'il s'agisse du thème oral, du commentaire, de l'épreuve de compréhension-restitution ou des échanges avec les membres du jury, les candidats doivent être en mesure de proposer un lexique riche et varié tout en mobilisant des collocations et des tournures idiomatiques adaptées à chaque situation de communication. Cette année, le jury a constaté un certain manque de variété et de richesse dans le bagage lexical des candidats qui s'est révélé différemment selon les trois sous-épreuves.

#### *Le thème oral*

Les textes proposés pour cette épreuve sont extraits de la presse quotidienne anglo-saxonne sans thématique particulière identifiée. Ils traitent d'une variété de sujets tels que l'économie, les médias, l'environnement, la santé, la culture, les nouvelles technologies pour ne citer que quelques exemples. Cette épreuve exige, par conséquent, la mobilisation très rapide d'un vocabulaire en lien avec l'actualité et cette année, elle a parfois révélé un manque criant de vocabulaire plus économique. Une lecture assidue de la presse quotidienne anglophone et francophone peut s'avérer fort utile pour pallier ce dernier problème et permettre aux candidats de traduire les termes courants de la vie économique anglophone : la traduction de termes tels que « chiffre d'affaires », « bénéfices », « fonds d'investissement » et « rentabilité » a trop souvent posé problème et par là même, puisqu'il s'agit de la première sous-épreuve, déstabilisé certains candidats dans l'ensemble de leur prestation orale. Une bonne préparation peut aider les candidats à réduire les calques et éviter les faux-amis encore nombreux cette année.

#### *Le commentaire et l'entretien*

Si la plupart des candidats manient la langue anglaise avec un certain bonheur, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de mobiliser le lexique propre à l'explication littéraire ou du texte de civilisation. Le jury souhaiterait insister sur la nécessité d'adapter son registre de langue à chaque épreuve mais également son commentaire au type de texte proposé : un discours prononcé au sein de la Chambre des Communes et une lettre envoyée par l'Archevêque de Canterbury relèvent de deux situations communicationnelles différentes et il convient de les aborder avec un vocabulaire technique adapté pour en souligner les particularités. De la même manière, pour commenter un extrait de *Hamlet* les candidats doivent maîtriser le vocabulaire utilisé pour décrire les phénomènes de versification, théâtralité et de théâtre : *alliterative verse*, *comic relief*, *courtly love*, *dramatic irony*, *iambic pentameter*, *metric lines*, *oxymoron*, *props*, *playwright*, *satire*, *stage directions*... Certains termes clés récurrents tels que *problematic* ou *argumentation* sont employés à mauvais escient alors qu'il existe en anglais des expressions tout à fait adaptées : *line of argument*, *key question* ou encore *line of inquiry*.

Enfin, tout comme à l'écrit, les candidats ne doivent pas hésiter à bien marquer les transitions entre les différentes parties de leurs commentaires. Par ailleurs, il est souhaitable d'éviter la formule sempiternelle *As a conclusion* en lui préférant des phrases plus improvisées telles que *Therefore...*, ou *To bring my analysis to a close...*, ou encore *To round my analysis off...*

#### *Compréhension/restitution*

Lors de cette sous-épreuve, il incombe aux candidats de reformuler les propos tout en enrichissant le lexique utilisé afin de souligner les différentes nuances des enregistrements proposés. Le jury a parfois l'impression que les candidats se focalisent trop sur une description exhaustive du contenu purement

factuel des documents sonores au détriment d'une reformulation qui en soulignerait les enjeux principaux. En effet, il ne s'agit aucunement d'une restitution *verbatim*, mais de montrer que l'on a bien compris toutes les spécificités des documents. Suite à la restitution, les questions posées visent justement à obliger les candidats à expliciter tel ou tel détail du document. Ce moment d'échange est l'occasion privilégiée pour les candidats de montrer leur bonne compréhension des enjeux majeurs des documents grâce à un lexique riche mis au service d'une reformulation pertinente.

## **Conclusion**

L'expression orale étant évaluée dans sa globalité, les candidats sont invités à adopter un rythme d'élocution posé et stable pendant toute la durée de l'épreuve. Il leur appartient d'annoncer très clairement toutes leurs phrases, d'éviter de marmonner ou de verser dans l'implicite lors de certaines explications complexes : les fins de phrases sont souvent révélatrices de la cohérence – ou l'inverse – de l'ensemble de l'analyse proposée.

Les différents échanges avec les membres du jury n'ont pas pour but de pénaliser les candidats mais plutôt de les encourager à valoriser leurs prestations en vérifiant leurs analyses ou en les invitant à creuser tel ou tel point soulevé. Les candidats ne doivent pas hésiter à saisir ces occasions pour interagir de manière très naturelle avec le jury qui s'attend à une attitude positive de leur part. À cet égard, il est vivement conseillé aux candidats d'éviter toute forme de défaitisme ou d'attitude susceptible de déranger la bienveillance qui est de rigueur pendant les épreuves orales.

Pour finir, tout comme les années précédentes, le jury a entendu cette année d'excellentes prestations mises en valeur par un anglais riche et varié. Il nous appartient de féliciter les candidats qui ont su mettre leurs compétences en langue anglaise au service d'analyses et d'échanges enrichissants qui démontrent le grand sérieux de nos collègues engagés dans le parcours de l'agrégation interne d'anglais.

*Rapport présenté par Timothy WHITTON avec la contribution de la commission ESP*