



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION interne

Section : langues vivantes - ANGLAIS

Session 2014

Rapport de jury présenté par :

Madame Annie LHERETE
Inspecteur général d'anglais
Présidente du jury

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| Rapport du jury | 1 |
| Avant-propos | 4 |
| Composition du jury | 6 |
| Bilan de l'admissibilité | 9 |
| Bilan de l'admission | 10 |
| Bilan sur les trois dernières années | 11 |
| Épreuve d'admissibilité n°1 : Composition | 14 |
| Caractéristiques de l'épreuve | 14 |
| Remarques méthodologiques | 14 |
| Analyse du sujet | 14 |
| Qualités démonstratives et formulation d'une problématique | 14 |
| Développement et mobilisation des connaissances | 15 |
| Présentation et qualité de l'expression en anglais | 15 |
| Écueils fréquents | 16 |
| Proposition de corrigé | 17 |
| Epreuve d'admissibilité n° 2 : Traduction | 32 |
| Caractéristiques de l'épreuve | 32 |
| Thème | 32 |
| Présentation du texte | 32 |
| Quelques conseils pour réussir | 32 |
| La compréhension du texte français | 32 |
| Ne pas réécrire le texte | 33 |
| Les omissions | 34 |
| Lexique et collocations | 34 |
| Commentaire détaillé et conseils supplémentaires | 35 |
| Proposition de traduction | 43 |
| Recommandations bibliographiques | 43 |
| Version | 44 |
| Présentation / analyse de l'extrait proposé | 44 |
| Examen détaillé des segments et propositions de traduction | 46 |
| Suggestion de traduction pour le texte | 51 |
| En guise de conclusion... | 52 |
| Explication en français de choix de traduction | 53 |
| Remarques générales | 53 |
| Segment du thème : « Soudain, on entendit distinctement le vent hurler » | 56 |
| Segment de la version : « looked toward the east for any light but there was none ». | 58 |
| Exemple de bonne copie | 60 |
| Epreuve d'admission n°1 : Exposé de la préparation d'un cours | 63 |
| Caractéristiques de l'épreuve | 63 |
| Bilan de la session | 63 |
| Rappel sur les attendus | 63 |
| Cadre institutionnel | 64 |
| Présentation des notions et thématiques des programmes de langue vivante en vigueur sous forme de tableau synoptique | 65 |
| Gestion du temps | 66 |

| | |
|---|------------|
| Traitement des documents lors de la préparation | 66 |
| Conseils concernant l'analyse didactique | 66 |
| L'entretien | 68 |
| Conclusion | 69 |
| Exemple d'exploitation de dossier : dossier n°1 – EPC 404 | 70 |
| Caractéristiques du dossier et possibilités d'exploitation qu'il offre | 70 |
| Analyse des documents | 70 |
| Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes | 73 |
| Objectifs | 74 |
| Mise en œuvre | 74 |
| Exemple de prestation et remarques du jury | 76 |
| Exemple d'exploitation de dossier : dossier n°2 – EPC 405 | 81 |
| Caractéristiques du dossier et possibilités d'exploitation qu'il offre | 81 |
| Analyse des documents | 81 |
| Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes | 82 |
| Objectifs | 83 |
| Mise en œuvre | 83 |
| Exemple d'une présentation moyenne d'un candidat et remarques du jury : | 85 |
| Exemple d'exploitation de dossier : dossier n°3 – EPC 310 | 90 |
| Caractéristiques du dossier et possibilités d'exploitation qu'il offre | 90 |
| Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes | 92 |
| Objectifs | 92 |
| Mise en œuvre | 92 |
| Exemple d'exploitation de dossier : dossier n°4 - EPC 303 | 94 |
| Exemple de bonne prestation et remarques du jury | 94 |
| <i>Epreuve d'admission n°2 : Explication de texte sur programme</i> | 98 |
| Caractéristiques de l'épreuve | 98 |
| Explication d'un texte extrait d'une œuvre littéraire au programme | 98 |
| Bilan de la session 2014 | 98 |
| Textes proposés: | 99 |
| Exemple n°1: Charles Dickens, <i>A Tale of Two Cities</i> , pp. 113-14 | 100 |
| Exemple n°2: Edith Wharton, <i>The House of Mirth</i> , pp. 108-109 | 101 |
| Explication de document sur les questions de civilisation du programme | 104 |
| Bilan de la session 2014 | 104 |
| Exemple : sujet de civilisation américaine | 105 |
| President Roosevelt's June 24, 1938 Fireside Chat | 105 |
| Thème oral | 108 |
| Les conditions de l'épreuve | 108 |
| Les attentes du jury | 108 |
| Conseils | 108 |
| Textes commentés | 109 |
| Explication de faits de langue | 112 |
| Bilan de cette partie de l'épreuve à la session 2014 | 112 |
| Précisions et recommandations | 112 |
| Démarche suggérée | 112 |
| Exemples de points à traiter | 114 |
| Exemple n° 1: fait de langue simple | 114 |
| Exemple n°2: fait de langue double | 114 |
| Faits de langue proposés à l'analyse lors de la session 2014 | 115 |
| L'ÉPREUVE DE COMPREHENSION-RESTITUTION | 117 |
| Modalités de l'épreuve | 117 |
| Nature des documents sonores | 118 |
| Critères d'évaluation | 118 |
| L'entretien | 119 |
| Conseils | 119 |

| | |
|---|------------|
| Titres des documents sonores du concours 2014 | 119 |
| Exemples concrets de proposition de restitution | 120 |
| Exemple n° 1: | 120 |
| Exemple n° 2: | 121 |
| Qualité de la langue orale | 124 |
| Chaîne parlée et intonation | 124 |
| Phonétique et prononciation | 125 |
| Accentuation | 126 |
| Lexique | 128 |
| Grammaire et syntaxe | 129 |
| Communication | 129 |

Les textes et sujets qui font l'objet d'un commentaire ou d'un corrigé sont publiés en ligne sous forme d'annexes à ce rapport.

Avant-propos

Avec un nombre d'inscrits en hausse et un nombre de postes en légère baisse, la session 2014 a confirmé la forte sélectivité de ce concours. Nombre de candidats l'ont bien compris, et ils ont fait le choix de présenter la même année le concours interne et le concours externe. On compte ainsi pour la première fois 49 candidats qui ont été doublement admissibles (une première fois en mars 2014 au concours interne, une seconde fois en mai 2014 au concours externe). De même, parmi les admissibles du concours externe 2014, on dénombre 25 lauréats de l'agrégation interne de cette session.

Le jury souhaite saluer la détermination de ces candidats qui font l'effort de préparer un concours difficile tout en assurant un service d'enseignement. Il ne fait pas de doute que le fait de renouer avec des exercices de haute exigence universitaire les conduits à renforcer leur compétence scientifique et à adopter une attitude réflexive sur leur pratique dans la classe. Celle-ci ne peut qu'être enrichie, quelle que soit l'issue du concours.

A l'écrit comme à l'oral, le jury a souhaité reconnaître les compétences à la fois universitaires et professionnelles des candidats qui sont tous certifiés en définissant des notes seuils. Ceci explique les variations à la hausse dans les différentes barres.

Si de très nombreux candidats parviennent à passer le cap de l'admissibilité plusieurs années de suite, les épreuves d'admission représentent souvent un nouveau défi.

L'épreuve d'explication de texte assortie d'un court thème oral, d'explication de faits de langue et d'une courte épreuve de compréhension suppose à la fois une bonne connaissance des textes au programme et une excellente maîtrise du temps qui ne peuvent s'acquérir que par un entraînement très régulier.

Les attendus de l'épreuve d'exposé de la préparation d'un cours sont souvent encore mal compris des candidats qui donnent parfois une autre appellation à cette épreuve et qui se sont insuffisamment approprié les trois nouveaux programmes de langue vivante au lycée. (*Programme du tronc commun, Programme d'enseignement spécifique de langue vivante approfondie, Programme de littérature étrangère en langue étrangère*). Rappelons que cette épreuve a vocation à évaluer la manière dont des professeurs en exercice se saisissent d'un corpus de textes ou documents, en font une lecture informée et identifient les éléments pertinents pour définir un parcours d'apprentissage qui serve à la fois les objectifs culturels et linguistiques de l'enseignement de l'anglais au lycée.

Formateurs et candidats sont encouragés à se référer au site ressources pour l'enseignement des langues vivantes au lycée EDUSCOL : <http://eduscol.education.fr/pid23222/langues-vivantes-au-lgt.html> qui propose de nombreux parcours et qui constitue pour cette épreuve une référence de toute première importance.

Que soient ici remerciés tous les membres du jury qui ont participé à ce rapport et se sont donné pour objectif de faire le bilan de la session mais surtout de donner pour chaque épreuve de très nombreux conseils et exemples aux futurs candidats.

Le jury a eu le plaisir d'entendre de très belles prestations et il se réjouit d'avoir contribué à donner le titre d'agrégé à des professeurs certifiés qui ont fait la preuve de leur capacité à associer leurs compétences universitaires et linguistiques de haut niveau et leurs compétences pédagogiques. Il souhaite que ce nouveau titre leur donne confiance en eux et leur ouvre éventuellement de nouvelles perspectives de carrière.

Annie LHERETE
Inspecteur général d'anglais
Présidente du jury

COMPOSITION DU JURY

Présidente

Mme Annie LHERETE
Inspecteur général de l'éducation nationale

Académie de PARIS

Vice-Présidente

Mme Martine LINOL
Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional
Mme Claire OMHOVERE
Professeur des universités

Académie de LIMOGES

Académie de MONTPELLIER

Secrétaire Général

M. Sylvestre VANUXEM
Professeur agrégé

Académie de LILLE

Membres du jury

Mme Mathilde ARRIVE
Maître de conférences des universités

Académie de MONTPELLIER

M. Louis BALLARIN
Professeur agrégé

Académie de VERSAILLES

Mme Véronique BEGHAIN
Professeur des universités

Académie de BORDEAUX

M. Luc BENOIT A LA GUILLAUM
Maître de conférences des universités

Académie de PARIS

M. François BERCKER
Maître de conférences des universités

Académie de LILLE

| | |
|---|------------------------------|
| M. Cyril BESSON Professeur des universités | Académie de GRENOBLE |
| M. Anthony BLACHON Professeur agrégé | Académie de LYON |
| Mme Annabelle BOUCHIT Professeur agrégé | Académie de CLERMONT-FERRAND |
| Mme Françoise BUISSON Maître de conférences des universités | Académie de BORDEAUX |
| Mme Nelly CHOCHILLON Professeur agrégé | Académie de VERSAILLES |
| M. Georges CLIFF Professeur agrégé | Académie de BORDEAUX |
| M. Pascal CLOTTES Professeur agrégé | Académie de CRETEIL |
| Mme Sylvie COTEN WATKINS Professeur agrégé | Académie de PARIS |
| Mme Marie-Céline DANIEL Maître de conférences des universités | Académie de PARIS |
| Mme Anne DAUVERGNE Inspecteur d'académie | Académie de DIJON |
| Mme Yasmina DENIS Professeur agrégé | Académie de LILLE |
| M. André DODEMAN Maître de conférences des universités | Académie de GRENOBLE |
| Mme Marylène DURUPT Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional | Académie de GRENOBLE |
| Mme Lucy EDWARDS Maître de conférences des universités | Académie de BORDEAUX |
| M. Guillaume FORAIN Professeur agrégé | Académie de PARIS |
| M. Cédric GAUTHIER Professeur agrégé | Académie de PARIS |
| Mme Anne GIRIBONE-MACKAY Professeur agrégé | Académie de NICE |
| Mme Jacqueline HAMRIT Professeur agrégé | Académie de LILLE |
| Mme Emmanuelle HARDY Professeur agrégé | Académie de BORDEAUX |
| M. Lyndon HIGGS Maître de conférences des universités | Académie de STRASBOURG |
| M. John HOLSTEAD Professeur agrégé | Académie de PARIS |
| M. Sylvain JACQUELIN Professeur agrégé | Académie de DIJON |
| M. Jeremy JAMES Professeur agrégé | Académie de GRENOBLE |
| Mme Emilie L'HOTE Professeur agrégé | Académie de PARIS |
| M. Jean-Luc LAVEDAN Professeur de chaire supérieure | Académie de BORDEAUX |
| M. Marc LENORMAND Maître de conférences des universités | Académie de MONTPELLIER |
| M. Maxime LEROY Maître de conférences des universités | Académie de STRASBOURG |
| M. Laurent MAESTRACCI Professeur agrégé | Académie de LYON |
| M. Thierry MAILLAN Professeur agrégé | Académie de STRASBOURG |

| | |
|---|--------------------------|
| M. David MARTIN Professeur agrégé | Académie de VERSAILLES |
| M. Gérard MELIS Maître de conférences des universités | Académie de PARIS |
| Mme Joëlle France Elizab MULLER Maître de conférences des universités | Académie de NANTES |
| M. Anthony OKE EC.R professeur agrégé | Académie de LYON |
| Mme Aleksandra OLCHOWSKA Professeur agrégé | Académie de BORDEAUX |
| Mme Françoise ORAZI Maître de conférences des universités | Académie de LYON |
| M. Alexandre PALHIÈRE Professeur agrégé | Académie de LYON |
| M. Pierre PEHAUT Professeur agrégé | Académie de TOULOUSE |
| Mme Hélène PERRIN Professeur agrégé | Académie de BORDEAUX |
| M. Kevin PINAULT Professeur agrégé | Académie de LYON |
| Mme Muriel PLAZANET-DAVID Professeur agrégé | Académie de LIMOGES |
| M. Bruno PONCHARAL Maître de conférences des universités | Académie de PARIS |
| Mme Véronique RAULINE Maître de conférences des universités | Académie de PARIS |
| Mme Katy TESTEMALE Professeur agrégé | Académie d'ORLEANS-TOURS |
| Mme Martine VERGNAUD Inspecteur pédagogique régional / Inspecteur d'académie | Académie de PARIS |
| Mme Laurette VERGNE-BARKA Professeur agrégé | Académie de ROUEN |
| Mme Shannon WELLS-LASSAGNE Maître de conférences des universités | Académie de RENNES |
| M. Guillaume WINTER Professeur agrégé | Académie de LILLE |
| Mme Briglitta ZAUGG Maître de conférences des universités | Académie de NANCY-METZ |
| Mme Isabelle ZIMMER Professeur agrégé | Académie de VERSAILLES |

BILAN DE L'ADMISSIBILITE

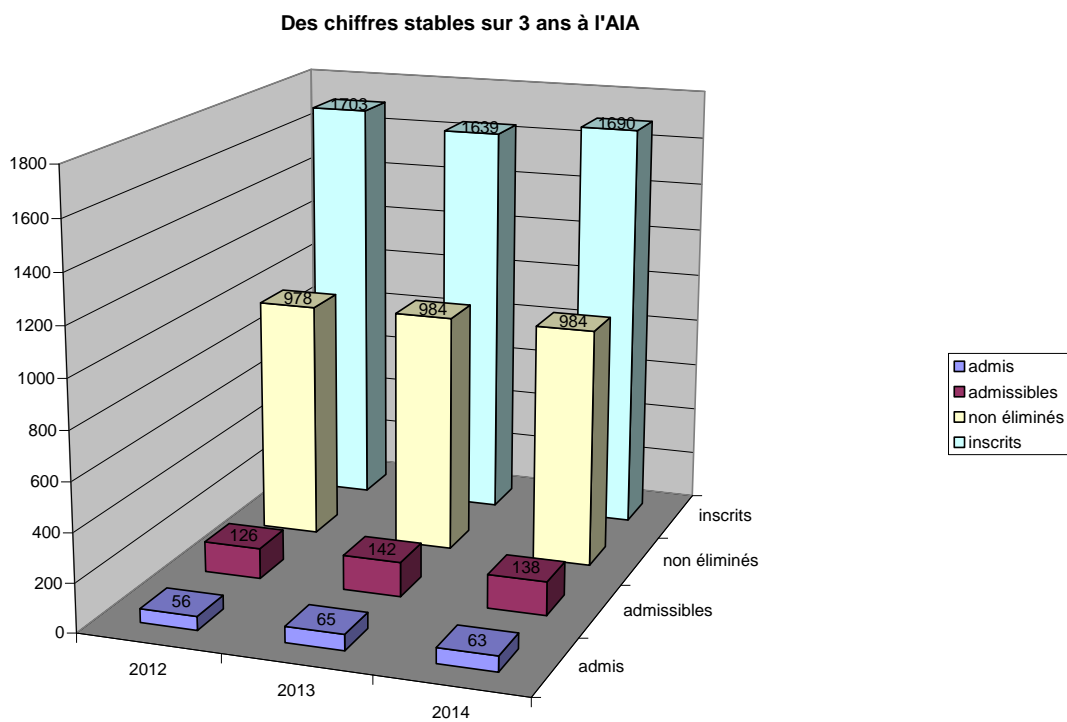
| 1. Concours : Agrégation interne | |
|---|--|
| Rappel session 2013 | Session 2014 |
| Nombre de candidats inscrits: 1639 | 1690 |
| Nombre de candidats non éliminés: 984 (<i>soit 60,04 % des inscrits</i>). | 984 (<i>soit 58,22%des inscrits</i>) |
| Nombre de candidats admissibles: 142 (<i>soit 14,43% des non éliminés</i>). | 138 (<i>soit 14, 02% des inscrits</i>) |
| Nombre de postes: 65 | 63 |
| Barre d'admissibilité: 09,10/20. | 10,85/20 |
| 2. Concours : Accès échelle de rémunération – Agrégation - Privé | |
| Nombre de candidats inscrits: 167 | 213 |
| Nombre de candidats non éliminés: 105 (<i>soit 62,87 % des inscrits</i>). | 123 (<i>soit 57,75% des inscrits</i>) |
| Nombre de candidats admissibles: 30 (<i>soit 28,57 % des non éliminés</i>). | 31 (<i>soit 25,20% des non éliminés</i>) |
| Nombre de postes: 15 | 14 |
| Barre d'admissibilité: 07,49/20 | 9,25/20 |

BILAN DE L'ADMISSION

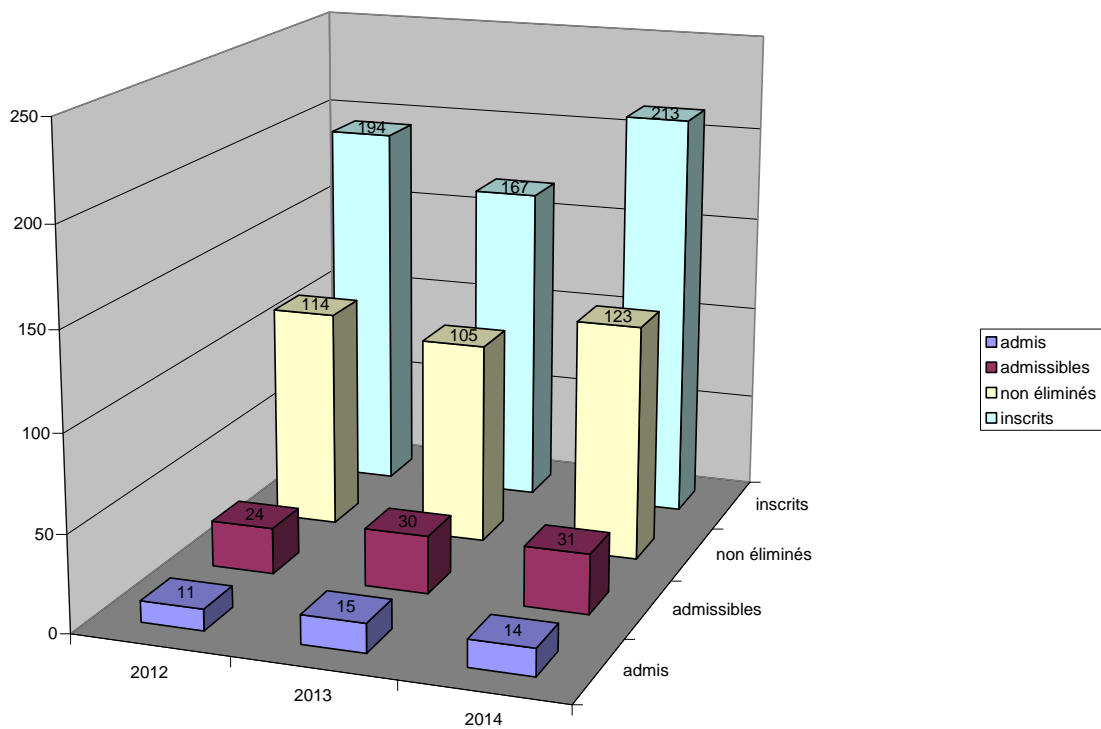
| 1. Concours : Agrégation interne | |
|---|-----------------------------------|
| Rappel Session 2013 | Session 2014 |
| Nombre de candidats admissibles: 142 | 138 |
| Nombre de candidats admis sur liste principale: 65 (soit 45,77% des non éliminés). | 63 (soit 45,99% des non éliminés) |
| Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité+total de l'admission) | |
| Moyenne des candidats non éliminés: 08,81/20 | 10,21/20 |
| Moyenne des candidats admis sur liste principale: 10,24/20 | 11,36/20 |
| Barre de la liste principale: 08,80/20 | 10,15 /20 |
| 2. Concours : Accès échelle de rémunération Agrégation - Privé | |
| Nombre de candidats admissibles: 30 | 31 |
| Nombre de candidats non éliminés: 30 (soit 100% des admissibles). | 31 |
| Nombre de candidats admis sur liste principale: 15 (soit 50% des non éliminés). | 14 (soit 45,16% des non éliminés) |
| Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité+total de l'admission) | |
| Moyenne des candidats non éliminés: 08,11/20 | 9,67/20 |
| Moyenne des candidats admis sur liste principale: 09,61/20 | 10,98/20 |
| Barre de la liste principale: 08,01/20 | 9,72/20 |

Bilan sur les trois dernières années

Des chiffres assez stables depuis trois ans pour l'agrégation :

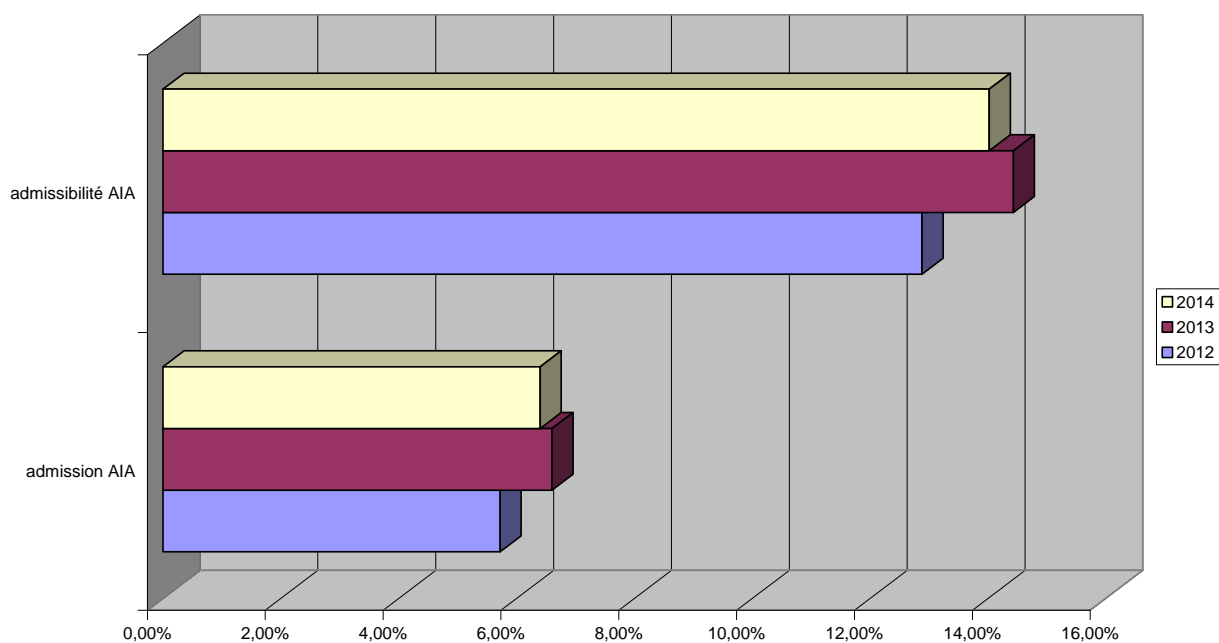


Des chiffres en hausse pour le CAER

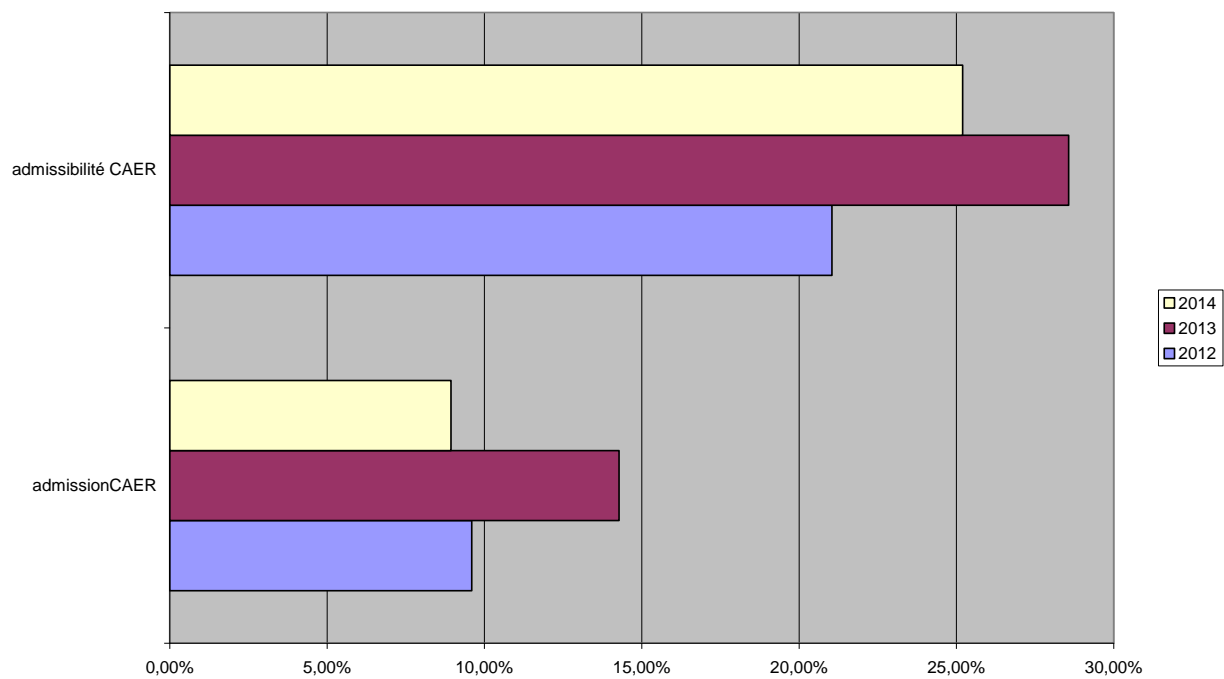


Des concours très sélectifs

Le % de réussite à l'AIA



Le % de réussite au CAER



Épreuve d'admissibilité n°1 : Composition

CARACTERISTIQUES DE L'ÉPREUVE

| Nature de l'épreuve | Durée | Coeff. |
|--|-------|--------|
| Composition en langue étrangère portant sur le programme de civilisation ou de littérature du concours | 7 h | 1 |

REMARQUES MÉTHODOLOGIQUES

Analyse du sujet

Le sujet retenu cette année (« The Body in William Shakespeare's *Measure for Measure* ») était vaste et son traitement posait donc le problème du choix des arguments et des exemples. Dans un tel cas, plutôt que de vouloir tout dire, ce qui serait vain, il est conseillé de choisir certains aspects du sujet qu'on regroupera dans une logique personnelle cherchant à éclairer la compréhension de la pièce ou à en donner une interprétation originale. Toute perspective dûment justifiée par le texte était donc envisageable, pour peu qu'elle soit cohérente.

Un traitement satisfaisant du sujet passe obligatoirement par une phase de réflexion solide sur sa définition (ici, ses multiples dimensions : sexuelle et textuelle, physique et éthique, morale et politique, dramatique et comique) et sur l'application directe du concept dans l'œuvre, ce qui nécessite bien entendu la recherche de passages saillants ou de citations importantes. Pour ce sujet en particulier, il était nécessaire d'inclure une réflexion sur la dimension théâtrale.

Qualités démonstratives et formulation d'une problématique

La problématisation du sujet est une difficulté pour de nombreux candidats, qui se sentent parfois obligés de poser des questions dans leur introduction pour tenter de construire une démarche argumentative. Or, nombreux sont les cas où ces questions se révèlent être de pure forme, puisqu'elles ne mènent pas à des réponses. Problématiser un sujet ne signifie pas ponctuer son introduction de phrases interrogatives avant l'annonce du plan. L'exercice de la composition littéraire implique qu'on essaye de donner au lecteur une trajectoire, une vision du sujet, un angle d'analyse, si possible original et créatif. Il serait donc souhaitable que l'introduction évite les poncifs sur l'auteur et les résumés de la pièce mais propose une accroche habile dès les premières lignes, pour conduire le lecteur par la suite vers une présentation motivée et justifiée du plan retenu. Celui-ci doit être exposé de façon claire, en ayant recours à des formules appropriées qui éviteront là aussi les expressions passe-partout. Le jury précise que l'emploi de la première personne « I » est tout à fait accepté dans la formulation des arguments et du plan choisi.

Développement et mobilisation des connaissances

Le jury de l'agrégation interne d'anglais n'a aucun *a priori* sur le nombre de parties ou de sous-parties qu'une bonne composition devrait comporter. Chaque candidat est libre d'articuler son travail comme bon lui semble, en évitant évidemment de trop morceler la rédaction dans un plan illisible. Il est essentiel, en revanche, de chercher à créer une logique interne au devoir, en partant des éléments plus immédiatement perceptibles, pour avancer vers des réflexions plus subtiles et plus personnelles. Dans cette optique, il est souhaitable de proposer des transitions entre les différents mouvements de l'analyse, transitions qui démontreront si possible la logique du propos. De même, la conclusion ne doit pas être qu'une synthèse de quelques lignes de ce qui vient d'être dit en plusieurs pages. Proposer une réflexion véritablement conclusive sur le sujet permet par exemple de réfléchir à la vision de la pièce qu'a permis d'offrir l'analyse conduite auparavant.

Le jury a pu constater que certains candidats maîtrisaient très bien le texte de *Measure for Measure*, ce qu'ils ont prouvé en mobilisant des citations pertinentes et bien choisies. C'est là une des dimensions importantes d'une bonne préparation : la connaissance solide et précise des œuvres au programme, qui permettra de mettre le texte au service de l'argumentation. Précisons cependant que les citations (dont on devrait donner l'acte et la scène) ne sauraient se résumer à des décorations posées ici ou là pour agrémenter la lecture. Il serait appréciable que les futurs candidats prennent conscience de l'importance des micro-lectures au cœur de l'analyse. Elles permettent de démontrer de très près un point de vue parfois large ou abstrait. Dans le cadre d'un devoir sur une œuvre de Shakespeare, une prise en compte du style, des figures de rhétorique, voire de la métrique, s'avère précieuse pour relier la forme au sens. De même, on gardera à l'idée qu'il s'agit avant tout d'une pièce de théâtre, écrite pour être jouée physiquement sur scène. La dimension de la représentation concrète du texte doit donc être envisagée, à plus forte raison pour un sujet tel que « The Body ». Enfin, la mobilisation de références critiques peut être éclairante, à condition de ne pas les plaquer, mais de les intégrer logiquement à la démonstration.

Présentation et qualité de l'expression en anglais

Le jury a pu apprécier la justesse et la richesse de la langue de certaines copies et il félicite les candidats qui ont su manier un anglais idiomatique et précis. Le style fait partie des qualités d'une bonne copie et il doit être travaillé sérieusement dans le but de donner à lire un devoir agréable. La finesse d'analyse devrait aller de pair avec un style approprié à l'épreuve de la composition littéraire (on évitera donc un style informel ou oral, comme dans l'expression « Right from the start » par exemple). On peut ajouter que le jury est sensible à la lisibilité des copies, tant du point de vue de l'écriture manuscrite que du ménagement de paragraphes et d'alinéas qui évitent de perdre le lecteur.

Si d'aucuns font preuve de qualités stylistiques indéniables, on peut regretter chez d'autres une certaine pauvreté dans l'expression qui se manifeste par un style peu recherché et peu approprié à l'épreuve. Par ailleurs, à ce niveau, il est attendu des candidats que la grammaire et la syntaxe de l'anglais soient parfaitement maîtrisées. L'orthographe aussi doit être soignée et précise, ce qui n'est pas le cas dans un certain nombre de copies. Le jury a observé la récurrence de formes orthographiques erronées, de confusions, voire de barbarismes. Cette année on note la fréquence des fautes suivantes : « embodiment », « mentionned », « venerean », « reflexion », « metaphora », « body politics » pour « body politic », « propriety » confondu avec « property ».

Nous invitons les futurs candidats à mesurer l'importance d'une relecture en fin d'épreuve. Les erreurs dues à l'inattention ou à la précipitation devraient pouvoir être corrigées par une relecture attentive.

Écueils fréquents

Il apparaît assez étrange de rédiger une composition littéraire sans jamais citer le texte que l'on étudie. L'argumentation ne peut se résumer à de longs développements déconnectés d'exemples précis. Le jury invite donc les candidats à se préparer efficacement pour être en mesure de mobiliser des passages, mots ou échos particulièrement parlants.

L'écueil principal qui guette tout candidat lors de l'épreuve de composition littéraire est de transformer son propos en longue description plus ou moins narrative qui n'éclaire pas le sujet mais ne fait que répéter ce que dit le texte. Nombreux sont les candidats qui abordent la pièce de façon trop situationnelle, en adoptant parfois le point de vue des personnages, ou en se positionnant trop près d'eux. Toute la difficulté est de trouver la juste distance, ni trop près ni trop loin de l'action qui se déroule et des mots qui la construisent.

On veillera enfin à toujours garder le sujet en tête, pour éviter les développements hors-sujet, défaut souvent observé cette année. L'erreur fréquente est en effet de vouloir faire rentrer à tout prix des notions ou concepts importants d'un point de vue général mais qui n'éclaireront peut être pas la réflexion sur le sujet proposé. Lorsqu'on s'est bien préparé à cette épreuve, la tentation est parfois grande de vouloir montrer qu'on a accumulé des connaissances à propos d'une œuvre, mais cela se fait malheureusement au détriment de l'efficacité de la démonstration, diluée par des propos sans lien réel avec le sujet. Dans le cas de *Measure for Measure*, il n'est pas toujours pertinent de parler de justice, de mesure, ou de substitution. Nous invitons les futurs candidats à privilégier la problématisation habile du sujet plutôt que l'application de concepts valables pour l'œuvre dans son ensemble.

PROPOSITION DE CORRIGÉ

Le corrigé qui suit n'est pas un devoir-type et ne privilégie pas une lecture du sujet plutôt qu'une autre. Il n'a pas pour but d'être exhaustif, mais de proposer un certain nombre de pistes de réflexion, autour desquelles on pouvait choisir d'articuler son devoir.

It may be argued that the body is both the object and the subject of Measure for Measure. It is the subject of laws, political decisions and moral choices, the object of various forms of transactions, and even a spectacular theatrical prop in the hands of Shakespeare and of the disguised Duke. It is also the object of much fantasy, desire, controversy and threat.

The play seems to revolve around the control of one's body or other people's bodies. The body is therefore at the heart of commercial, political, sexual, linguistic, comic and dramatic exchanges in the play.

I. Body politic and body natural

The play is marked by the commonly known analogy between 'the king's two bodies': the body politic (public) and the body natural (private). The interaction, tension and contradiction between the two form an essential part of the reflection on power, appearances, and morality in Measure for Measure. One also finds reference to the city as a body, a cankered one which must be cured, extending the theme to the public control of private bodies. When the Duke leaves, Angelo's body becomes the symbol of the city. As a supposedly abstinent and "precise" (3.1.93) man, he fits the description of the tyrant who outlaws sex outside marriage and punishes 'fornication' by death ("O, it is excellent / To have a giant's strength, but it is tyrannous / To use it like a giant" 2.2.108-110). But, ironically, Angelo is soon taken over by his senses, and his body, once likened to a stone statue with no emotion or appetite, will prove as lustful as that of other Viennese citizens.

The 'body politic' and the king's two bodies

The notion of embodiment/incarnation of the state by its ruler (often called the 'head' of that state) is taken to a new dimension by Shakespeare, who puts forward a 'strict' man intent on extending his own private precepts to the public place of the city as a whole and who, like the biter bit, will be corrupted and contaminated by the vice he pretends to suppress.

As the newly appointed deputy, Angelo inherits the body politic or, should we say, becomes the new body politic, the actual, physical embodiment of power. His own body, now clothed with authority, is synonymous with the state, in lieu of the body of the Duke, formerly vested with these attributes: "drest him with our love, / And given his deputations all the organs/ of our own power" (1.1.19-21). These lines are among the very first lines of the play, and the notion of incarnation, and of bodily substitution (which omits the moral dimension, being centred on the physical and the sartorial) is further underlined by the continuation of such imagery: "In our remove, be thou at full ourself./ Mortality and mercy in Vienna / Live in thy tongue and heart." (1.1.43-45). This shift of power is in fact only apparent, for the real power of/in the play will remain in the hands of the disguised Duke. We may safely say that Angelo's body is metaphorically in control, outwardly, thanks to what he might say ("tongue"), and inwardly, thanks to his moral disposition ("heart"). The combination of language and feeling as connected with the body will be found throughout.

The city of Vienna and its inhabitants are directly referred to as a collective body (the only such exact reference in Shakespeare), and more specifically as an animal body:

*Claudio: Of whether that the body public be
A horse whereon the governor doth ride,
Who, newly in the seat, that it may know
He can command, lets straight feel the spur;
Whether the tyranny be in his place,
Or in his eminence that fills it up,
I stagger in— (1.2.148-154)*

What emerges from this running metaphor is the new power relations in Vienna, but also the suggestion that it is not necessarily the seat/body of the ruler which makes the tyrant (the Duke was not known for such inclinations), but the tyrannical being that happens to sit on the throne who, once there, discovers the possibilities offered by his absolute power. Before that, Claudio nicknames Angelo a “demi-god, Authority” (1.2.112), as if this were his name (he later stresses that Angelo wants to make a name for himself as the new ruler: “tis surely for a name” 1.2.160), implying that he is the very incarnation of that official, potentially excessive power. Angelo will take up a similar image as he speaks of himself in act 4, considering his guilt, greatly increased by his powerful position and by the corporal nature of his authority:

*[...] A deflower'd maid;
And by an eminent body, that enforc'd
The law against it! (4.4.19-21)*

Angelo is initially presented as untainted by the ills of Vienna, and his natural body as incapable of feeling any physical attraction: “A man of stricture and firm abstinence” (1.3.12). He is mainly introduced and defined as a body which never indulges in the pleasures of the flesh. Asceticism seems to preside over his conception of life, not unlike Puritan zealots (“precise” refers to “precisians,” or religious purists marked by a strict and rigid observance of morality and rules):

*Duke: Lord Angelo is precise;
Stands at guard with Envy; scarce confesses
That his blood flows. Or that his appetite
Is more to bread than stone. (1.3.50-53)*

*Lucio: [...] Lord Angelo; a man whose blood
Is very snow-broth; one who never feels
The wanton stings and motions of the sense;
But doth rebate his natural edge
With profits of the mind, study and fast. (1.4.57-61)*

The body described in these two instances is that of a man unaffected by natural inclinations and needs, even the most natural ones (appetite). The images used here will be spectacularly reversed in the rest of the play, as Angelo becomes the exact opposite of the portrait we discover in act 1. The word “blood” is very often used in the play to suggest precisely that Angelo is a man of flesh and blood, not of stone, like

any other (see 2.4.23). It is with that same corporal image, with a noticeable change of temperature, that the Duke will blame him, when he reproaches him for his 'slippery' conduct:

*I am sorry one so learned and so wise
As you, lord Angelo, have still appear'd,
Should slip so grossly, both in the heat of blood
And lack of tempered judgment afterward. (5.1.468-471)*

The second main instance of reversal of those initial defining metaphors and images is of course the viciously mouthed "Fit thy consent to my sharp appetite" (notice the snappy alliterative quality of the line, like someone licking his chops, 2.4.160), which here does not apply to food, but to Isabella's body as a dainty dish.

Last but not least, the word "sense," which seems to be written all over the play and first appeared so conspicuously placed at the end of a highly alliterative line (see above, 1.4.59), becomes a central semantic object in several deliberately polysemous/ambiguous, sexually suggestive or explicit passages:

*She speaks, and 'tis such sense
That my sense breeds with it. (2.2.142-143)*

Your sense pursues not mine (2.4.74)

*[...] I have begun,
And now will I give my sensual race the rein (2.4.158-159)*

Thus, Shakespeare exposes a gradual dissociation of the king's two bodies as Angelo, together with the spectators, discovers the reality of his body, acknowledges his human nature ("Blood, thou art blood," 2.4.15) and his own "lenity to lechery" (3.2.94). He turns out to be a man just like the one he has condemned to death (he was warned of that possibility by Escalus, see 2.1.4-16), even more blamable in fact, since he adds a touch of viciousness to it.

The public control of private bodies

Measure for Measure is characterized by an attempt at public control of the body both in the private and in the public spheres: the regulation of sexuality, the punishment of sex outside marriage, the ban on prostitution and on the commerce of sex. One of the initial body images is that of "surfeit" and "fast" (1.2.116-122), a metaphorical passage in which Claudio explains the new clampdown on sex by the excessive sexual "liberty" Viennese citizens had enjoyed so far.

"Pulling dow" the brothels of Vienna (see 1.2.85-103) is a way to cleanse the city by literally removing whorehouses and eliminating immoral or filthy blotches. It is an authoritative yet symbolical (and perhaps courageous and salutary) decision to make Vienna a healthier place. If venereal diseases are threatening the welfare of the city, this collective body has to be purged of individually contaminated bodies. The cankered bodies of whores must then be wiped off, as an illustration of the new ruler's power and of his intention to regulate sexual excess. However, we are bound to realize that no such thing has been achieved, for in the end the brothel is merely displaced and transported into the prison, which becomes a grotesque

annex of the “bawdy house”. On top of that, prostitution appears to have only apparently disappeared from the streets of Vienna, since the “trade” only needs moving elsewhere (“you need not change your trade”, 1.2.99-100), or to be cloaked under linguistic concealment: brothels may henceforth be known as “hot house[s]” (2.1.65).

The punishment of private wrongs such as “fornication” might be seen as a wish to prevent and repress bastardy, another threat for the health of the state. But the very notion of “fornication” seems to be perverted, distorted to such excess that Juliet, duly engaged to Claudio, is branded as a “fornicatress” (2.2.23) and therefore placed on the same level as prostitutes, whereas she was lawfully contracted to Claudio. The Duke seems to have been taken over by such a ridiculously strict understanding of the law, as he speaks of a “sin [Juliet] carr[ies] and of a “most offenceful act [...] mutually committed” (2.3.26-27), implying that Juliet is morally and legally guilty of having had sex with her soon-to-be husband. There is an obvious gap between the strict representation of the law and its application to the ruler as an individual with a body of flesh and blood who, contrary to the urban myths around him (“whose blood is very snowbroth”), does feel attraction and desire. It is dramatically and morally ironical that Angelo should later find himself accused of that for which he would condemn Claudio: “She that accuses him of fornication / In self-same manner doth accuse my husband” (5.1.194-195).

II. Sex and the integrity of the body

One may be struck in this play by the absence of a healthy approach to sex as a natural or procreative act between human beings (as exemplified by the word “Lechery”, 1.2.129). It is not described as pleasurable but rather as filthy, perverted, vicious, a pollution or a corruption of the body and the soul. The body and sex are also constantly envisaged with two extremes: abstinence (none/nun) and fornication, virgins and whores, purity and contamination. Female bodies end up caught in sexual transaction, turning all women into prostitutes at some point in the play. What is more, women are defined and categorized according to their sexual or marital status (in a very patriarchal cultural context) and bodily integrity:

Duke: What, are you married?

Mariana: No, my lord.

Duke: Are you a maid?

Mariana: No, my lord.

Duke: A widow, then?

Mariana: Neither, my lord.

Duke: Why then you are nothing then: neither maid, widow, nor wife!

Lucio: My lord, she may be a punk, for many of them are neither maid, widow, nor wife. (5.1.172-181)

Commodification and reification

Sexual relations are mostly presented as transactions which imply the reification of women as objects of male desire. One of the starting points of the play is Angelo’s decision to prohibit prostitution and sexual transactions. Paradoxically, as several critics have noted, if the sex trade is (said to be) rife in Vienna, it is never really visible.

The ban on prostitution is a ban on the commerce of sex, and commercial exchanges of a sexual nature. This is ironically reflected in the perverse bargain Angelo offers Isabella: the body becomes a bargaining chip, undergoes a process of commodification (“give up your body”, 2.4.54; “you must lay down the treasures of your body” 2.4.96) or of reification. It may therefore be contended that the prohibition of prostitution in the public sphere is replaced by a private, more deviant and perverse commerce of sex.

Because of the “interchangeable” nature of the women’s bodies in the bed-trick, the substitution process also amounts to a commodification of the flesh, something that the Duke seems to acknowledge when he mentions his ploy in a telling aside: “This is his pardon, purchas’d by such sin / For which the pardoners himself is in.” (4.2.106-107).

The commodification of the body does not stop after the Duke’s return, but this time it is Mariana who may “buy [herself] a better husband” (5.1.423). Marital or sexual relations are still conceived as commercial exchanges or relations of ownership, as when the Duke proposes to Isabella: “and for your lovely sake / Give me your hand and say you will be mine” (5.1.490). Although this is a common cultural expression in various languages, the hand may also be interpreted as the synecdoche for the body, the extremity thanks to which two beings/bodies may be united. By taking Isabella’s hand (without a word of consent), he takes her as a whole.

The theatrical trick of substituting one body for another and the resulting conception of the body as consumer goods inevitably alters the perception of Isabella’s body: by accepting to have her body replaced by that of Mariana, she agrees to be at the heart of a transaction, therefore becoming a commodity as much as the whores in the play. Her body does not belong to herself anymore, which could be a potential explanation for her silence at the conclusion of the play.

Chastity, repression and desire

As strange as it may first seem, Angelo and Isabella actually share a number of common points regarding their understanding of the body and the self, including a form of denial of corporeality. It could then be proved that there is some logic in Angelo’s attraction to a “saint” (2.2.181).

Both characters intend to exercise control and power through the expression of their chaste and abstinent bodies (Chastity can be read as a form of female empowerment for Isabella). If Angelo is first presented as a body devoid of physical needs and desires, (“stricture and firm abstinence,” 1.3.12), so is Isabella, who wishes for “more strict restraint” (1.4.4). Both of them could be said to repress their desires: Isabella’s obsession with chastity (a form of sanctification of her body) is paralleled by Angelo’s fantasy of bodily impermeability. The question is whether this “purity” might not be hiding a potentially unbridled sexuality for the two characters. Repression seems to create desire, the situation thus being an exact reversal of the early “fast” and “surfeit” imagery (1.2.118).

Some critics (generally with a psychoanalytical angle on the play) have argued that Isabella wants more restraint because she feels she might fall prey to her ardent desires, or because she is afraid of what she might reveal or discover about herself in sexual intercourse, a fear which is proved by her unconscious tendency to resort to sexual verbal images. Constantly referring to sex as something dirty and filthy, potentially soiling her body (“There is a vice which most I do abhor”, 2.2.29; “such abhorr’d pollution”, 2.4.182; and even “incest”, 3.1.138), Isabella can only be tortured by the suggestion. As for Angelo (who also

seems to reject “filthy vices”, 2.4.42), the pure Isabella represents an idealized female body, all the more desirable as she is pure. The virgin becomes a paradoxical temptress.

One of the few soliloquies of the play (2.2.162-187) is a key explanation of Angelo’s character and of the relation between virtue, strictness and physical attraction. It combines paradoxically and “oxymoronically” virtue and vice (“strumpet” and “maid” 183, 185), seduction and corruption (“Dost thou desire her foully for those things / That make her good?” 174-175) and sums up the central paradox of this unexpected “desire” (repeated three times 171, 174, 178): “to sin in loving virtue” (183). Angelo finds Isabella more desirable than any other precisely because she is virtuous: “Can it be/ That modesty may more betray our sense/ Than woman’s lightness?” (168-170). He also discovers he has a physical, not just a political body:

*Why does my blood thus muster to my heart,
Making both it unable for itself
And dispossessing all my other parts
Of necessary fitness? (2.4.20-23)*

Once aware of his bodily self, Angelo shifts from Isabella’s unconscious masochism to explicit or even perverse sadism. The “precise” puritan proves to be as lewd as any other man, expressing his sexual desire in terms of bodily need, with the image of appetite as a natural drive:

*I have begun,
And now will I give my sensual race the rein:
Fit thy consent to my sharp appetite;
Lay by all nicety and prolixious blushes
That banish what they sue for. Redeem thy brother
By yielding up thy body to my will;
Or else he must not only die the death,
But thy unkindness shall his death draw out
To ling’ring sufferance. (2.4.158-166)*

Punishment, death, and the soul

Paradoxically, the senses are inevitably punished in the play (or so it seems), as if sex could only be filthy and morally wrong, or unlawful. Claudio is punished for sex with Juliet whom he was to marry, and the sentence is death by decapitation: “his head is to be chopped off [...] for getting Madam Julietta with child” (1.2.63-67). Let us hasten to say that, even for an Elizabethan audience, this capital punishment would have seemed totally out of proportion.

Symbolically, decapitation can be seen as a punishment of the body for the body’s fault, which destroys the integrity of Claudio’s body as a compensation for the violation of Juliet’s bodily integrity outside marriage. Angelo says that he would be ready to accept such a corporal punishment, should he fall prey to the same sin: “When I that censure him do so offend, / Let mine own judgment pattern out my death” (2.1.29-30).

Angelo’s perverse proposal to Isabella creates a physical and somehow ethical tension between Claudio’s impending decapitation and his sister’s symbolical decapitation in the case of the loss of her virginity (in a form of bargain between head and maidenhead). The young man’s thoughts about death amount to torture, and in one of the darkest passages of the play, he asks his sister to consider his rotting corpse expressed in a graphic depiction: “Ay, but to die, and go we know not where; / To lie in cold obstruction, and to rot; / This sensible warm motion to become / A kneaded clod” (3.1.117-120). However, Isabella’s reaction to his arguments (“C: Death is a fearful thing. / I: And shamed life a hateful.” 3.1.115-116) reveals an understanding of the relation between body, soul, and integrity quite at odds with Claudio’s suggestion that relinquishing her virginity is but a “momentary trick” (113). Isabella believes in the strict correspondence between physical and moral integrity, and in the preeminence of her virginity over her brother’s mortality, for the soul never dies:

I had rather give my body than my soul. (2.4.56)

*O were it but my life,
I’d throw it down for your deliverance
As frankly as a pin. (3.1.103-105)*

More than our brother’s life is our chastity (2.4.184)

In the low-life world of the play, contamination by syphilis and all kinds of venereal diseases, a grotesque form of decay—echoing the serious one contemplated by Claudio—is the punishment for whoring (“I have purchased as many diseases under her roof as come to—”, 1.2.41-43), a corrupt version of sexual relations. The prison sentences are but parodies of confinement, for the prison is a comedic rather than a tragic theatrical space. In Pompey’s own words, “one would think it were Mistress Overdone’s own house, for here be many of her old customers” (4.3.2-4).

Ultimately, there is no real punishment for Angelo either, quite a paradox for a play which presents the law as a threat throughout (obviously, let us not forget that this is supposed to be a comedy, and should end as such). Ironically enough, the punishment for Angelo’s desire for Isabella, for his sexual blackmail and for his consummation of love with Mariana is... marriage: “Go, take her hence, and marry her instantly” (5.1.375). This injunction sounds like a judicial sentence thanks to the repetition of imperative forms, reinforced later by another authoritative and patronizing piece of advice from the Duke: “Look that you love

your wife” (495). In fact, in taking Mariana’s virginity, Angelo has been trapped by the very letter of the law he had served with such severity. Mariana has already become his common law wife, for in the custom of the time, sexual consummation converts their sworn spouses into marriage. Angelo may have expected “death for death” (5.1.407), and was ready to accept that end, “death/ Is all the grace I beg” (5.1.371-372), but since Claudio was not executed, wedlock will be his only retribution. This is comically echoed in Lucio’s punishment (before his—unseen—subsequent whipping and hanging, 5.1.507-521): the latter is to be married to a whore he “begot with child” (509), for slandering the Duke, notably in matters sexual, as exemplified and encapsulated in the word “fleshmonger” (5.1.331), i.e. a pimp, or a “bawd”, the ultimate insult in a play which abounds with whoremongering images and sexual transactions.

III. Language and the body: textual intercourses

Measure for Measure manifests the intimate relation between the words one utters and the body that enables the physical production of those words. If rhetorics is supposed to be the best medium with which one may be verbally convinced, the play (perhaps precisely because it is a play) thrusts forward another reality: corporeality. The body creates speech, it is a language of its own, and it is also the recurrent object of that speech, generating a complex interaction which underlines the inevitable physicality of drama/language. The power of words is such that they can move physically (“speak feelingly” 1.2.33), and the body is in turn the physical channel for the truth to be expressed, provided that truth is not “lock[ed] it in the wards of covert bosoms” (5.1.11): “with an outstretch’d throat I’ll tell the world aloud/ What man thou art.” (2.4.152-153)

Body language

*[...] For in her youth
There is a prone and speechless dialect
Such as move men. (1.2.172-174)*

This essential though paradoxical image of the body as a (silent) language (“dialect”) can be considered as one of the keys to the play as a whole. It will somehow dramatically backfire, given Angelo’s response to this youthful body. It also posits from the outset that verbal power of conviction can be no match for physical appeal, rendering speech useless and vain. When we hear the advice given to Isabella, “Then, if you speak, you must not show your face; / Or if you show your face, you must not speak” (1.4.12-13), we may also perceive the dangerous potential of women’s speech combined with the language of their body.

Isabella is noted for her rhetorical power, but her body is an integral part of her entreaties, when she pleads for her brother (2.2), and when she pleads for herself (5.1). In act 5, the body is at once presented as a vehicle and a receptacle, thanks to the double movement of speaking and hearing (5.1.29 seq.) “Hear me! O hear me, hear!” (5.1.34): combining repetition with epanalepsis in a circular pattern, Isabella throws her body into the fight. It is worth noting that, again, the word “sense” comes up, as if her physical commitment always elicited the same reaction, with notable variations on the meaning of “sense” of course: “She speaks this in the infirmity of sense,” “Her madness hath the oddest frame of sense” (5.1.50, 64). Her rhetorical effort is inevitably accompanied with physical involvement, with her voice, her intonation, her presence. The Duke

mentions her “blasting and scandalous breath” (5.1.125), thereby highlighting the inextricable link between spoken words and the physical medium to utter them. Mariana further stresses the connection between her words and the physical reality of what she asserts in a sort of lexical-physical syllogism: “As there is sense in truth, and truth in virtue,/ I am affianc’d this man’s wife, as strongly/ As words could make up vows” (5.1.225-227). Once more the word “sense” comes to interact with the linguistic and physical situation.

If words are inefficient, Isabella and Mariana may as well use body language rather than mere verbal expression to appeal to leniency. The idea of the persuasive superiority of the body over words is expressed as early as act 1, when Lucio advises Isabella to “get physical” and to use body language to be more convincing: “when maidens sue,/ Men give like Gods; but when they weep and kneel/ All their petitions are freely theirs/ As they themselves would owe them” (1.4.80-83). During the interview itself (2.2), Lucio acts as a sort of prompter, not of words, but of actions and movement, suggesting greater physical involvement: “Kneel down before him, hang upon his gown;/ You are too cold” (2.2.44-45, “too cold” is repeated line 56), “Ay, touch him, there’s the vein.” (70). Out of the four expressions to be found here, two of them refer specifically to her language (“too cold” and “touch him”), but they are bound to be also understood in their physical dimension. He is asking her to use forceful expression, thereby leading her to involve her body in the argument. If her words are “too cold,” surely better rhetorics go hand in hand with greater bodily commitment. We can then view the scene as a highly theatrical moment, to be construed as an instance of dramatic deixis, for “[Deixis] involves the speaker’s body directly in the speech act. The language of the drama calls for the intervention of the actor’s body in the completion of its meanings. Its corporality is essential rather than an optional extra: in the words of J. L. Styan, ‘the words as spoken are inseparable from the movements of the actors who speak them.’” (Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*). Isabella becomes a good actress, to the extent that the result (“my sense breeds with it” 2.2.143) will not be the one expected, but the arousal of Angelo’s desire after such passionate pleading.

As for the other plea for leniency in act 5, as Mariana realizes that, like Isabella, she might “open her lips in vain” (3.1.192), she decides that her body will speak for her by kneeling, and asks Isabella to join her in this highly symbolical prayer-like offering of their bodies to the Duke’s charity (5.1.428-453: [kneeling] ... “Stand up, I say.”): “Lend me your knees”, “do but kneel by me;/ Hold up your hands, say nothing: I’ll speak all.” (5.1.429, 435-436) Strikingly enough, the word “sense” crops up again in the Duke’s reaction (“Against all sense you do importune her” 431).

A word on “pregnancy”

Pregnancy is physically present in the play, with Juliet’s guilty body, a body which will give life but also bears the stigma of “unlawful” sex: “with character too gross is writ on Juliet” (1.2.144). Juliet’s body is the visual proof of her sin of “fornication,” and it also becomes the book/chapter in which you may clearly read about this sin.

Pregnancy is also textually present in its figurative sense (“full of ideas, fertile in imagination”), twice applying to men (1.1.12-13, 2.1.23), and also with the highly unusual “unpregnant”: “This deed unshapes me quite; makes me unpregnant” (4.4.18). In this case Angelo seems to be saying that his political body is rendered sterile and powerless by his moral lapse.

Slips (Freudian and other)

If Isabella's epideictic rhetoric may be said to be overwhelmed by her somatic presence, her tendency to mention body parts in her persuasive efforts only serves to tease Angelo with their suggestive power. Her speech is peppered with bodily images, the consequence of which is the whetting of Angelo's sexual appetite, but not the bending of his mind towards leniency: "mercy will breathe within your lips" (2.2.78). As she asks him to probe his body with a series of corporal images, he is physically ("sense") moved by her power of persuasion, and by her actual physical presence:

*Go to your bosom
Knock there, and ask your heart what it doth know
That's like my brother's fault. If it confess
A natural guiltiness, such as is his,
Let it not sound a thought upon your tongue
Against my brother's life.
Angelo: [aside] She speaks, and 'tis such sense
That my sense breeds with it. (2.2.137-143)*

The unwanted arousal of Angelo's desire is expressed with an antanaclasis which plays on the double meaning of "sense," implying that her reasoning (her language) has moved him physically, hence proving the effect of words on the body.

Moreover, Isabella often finds herself unconsciously coming back to the physical, if not sexual, aspect of the body in the language she uses. When she intends to persuade Angelo further, she seems unaware of the sexual suggestiveness of her offer: "Hark, how I'll bribe you: good my lord, turn back./ How! Bribe me?/ Ay, with such gifts that heaven shall share with you." 2.2.146-148. Little does she understand that Angelo will want another "gift" from her now. In another thinly veiled pun, Shakespeare has her pronounce the words "sickles of tested gold," — a sort of oral shuffling of the syllables forming "testicles"— and "stones" (150-151). The result of this passionate and hint-ridden pleading is not the saving of her brother, but the tantalizing of Angelo, whose agitation is acknowledged with a polyptoton connected with his physical emotion and commotion: "temptation", "tempter", "tempted", "tempt" (2.2.159, 164, 165). The best instance of such (unconscious?) slips is the famous one in their second interview, a passage which literally creates a textual intercourse, or a sex scene in our mind's eye:

*Isabella: [...] were I under the terms of death,
Th'impression of keen whips I'd wear as rubies,
And strip myself to death as to a bed
That longing have been sick for, ere I'd yield
My body up to shame. (2.4.100-104)*

Her words are endowed with great erotic power as she verbally strips naked in a kind of sexual hypotyposis with obvious sadomasochistic undertone, which fuse "the extremes of passion and pain, the whips and longings of martyrdom and desire, repression and sensuality" (Harriett Hawkins, "'The Devils' Party': Virtues and Vices in Measure for Measure."). If we remember that she was supposed "to soften Angelo" (1.4.70), we might argue that she does quite the contrary. In a conspicuous linguistic echo, Angelo will use the very words she uttered when he eventually erupts with desire: "yielding up thy body to my will" (2.4.163).

The body of the text: prose and verse

“Rarely are prose and poetry so starkly opposed as in Measure for Measure [...]. Here the conflict between control and disorder in both the body politic and the body personal is expressed in the juxtaposition—we might even say the competition—between poetry and prose. [...] The main problem of this problem comedy, that the boisterous underworld is in danger of fatally contaminating the entire civic structure of Vienna, is aurally suggested by the tendency of verse to yield to the more urgent and earthy claims of prose. In the very centre of the play (3.1), when the action reaches what looks like an impasse—Claudio is to be executed because Isabella refuses to save him by submitting to Angelo’s sexual demands—the play notoriously shifts into prose as the Duke scrambles to salvage his plot to test Angelo and remedy the corruption of the city. Throughout the fourth act, most pointedly in the prison scene with the Provost, the Duke’s attempts to maintain the dignity of verse are thwarted by the unpredictable and uncontrollable impulses of disorderly humanity.”

Russ McDonald, Shakespeare and the Arts of Language, p. 133.

IV. Dramatic and com(ed)ic purposes

The body is first and foremost that of the actors, whose flesh is on stage (or on screen). There can be no play without the physical, material presence of the actors (this is to be compared with the play as a text, and the status of the body in the text). But it is also a theatrical tool at the heart of dramatic manoeuvres, and a dramaturgical and linguistic object/subject of comedy and farce.

Instrumental bodies

From a dramatic standpoint, the body is constantly at stake, as one body supposedly serves to save another (“Redeem thy brother/ By yielding up thy body to my will” 2.4.162-163). The body is indeed at the heart of dramatic developments: 1/ Claudio is sentenced to death (more precisely by beheading: ending the body’s integrity) for deforming Juliet’s body (the visual/external sign of their “unlawful,” if not sinful intercourse), 2/ Isabella, whose chaste body is to be removed from the corrupt city of Vienna, is asked to save her brother’s life/body, 3/ and is consequently offered to “yield up” her own body to save him/his. 4/ Angelo’s physical lust must be fed with the body of a woman, Mariana, who literally and physically replaces Isabella, and becomes his common law wife. 5/ Claudio’s head is replaced by another man’s to keep up dramatic appearances, until the final revelations, which heavily rely on the visibility of the body.

Puppeteering and the manipulation of the body

The Duke can be read as Shakespeare’s alter ego, since he decides on “exits and entrances,” and acts as a puppet-master who directs the play, offering a live reflection on the direction of actors, whose bodies are sine qua non conditions of the existence of any play. That actors are bodies is not the key issue

here, but the body becomes a prop in itself, in the sense that it structurally serves the denouement and resolution of the play, much like the discarding of disguise, the reading of a letter, or the choice of the right casket would in another Shakespearean comedy.

In *Measure for Measure*, there is at some point a need for an artificial trick to untie the dramatic knots, a necessity for action to replace speech. This will be found in the highly theatrical use of a bed-trick and a head-trick to round up the play, providing a convenient resolution of the dramatic deadlock by the substitution of one body for another (see how everything is set up for this necessarily off-stage trick in act 4 scene 1, and even as early as act 3: “the maid will I frame,” 256), and one body part—a head—for another (4.3.68-91. The Duke speaks of “an accident that heaven provides”, 76). This is not to say that Mariana and Ragozine (the dead pirate whose head will be substituted for Claudio’s) are mere props and devoid of characterization, but it so happens that the Duke takes control of the dramatic situation and, literally speaking, uses bodies and body parts as structural elements and instruments serving his purpose as the play’s onstage director (“I am directed by you”, 4.3.136), after having played the spectator for so long (“a looker-on” 5.1.315). It is worth noting that the suggestion of a return to order is made early on with images of freedom from contamination and disease: “heal” (3.1.235), “cure” (236) “untainted” (254) as opposed to the “corrupt” deputy (255). The Duke’s confidence in the protection of Isabella’s bodily integrity is argued in an ominous and significantly assertive declaration of his dramatic control: “but grace, being the soul of your complexion, shall keep the body of it ever fair” (3.1.181-183). The dramatic nature of this trickery (“craft,” “perform”) is neatly summed up and professed at the end of the third act (quite early in the play, therefore), with a traditional pattern of rhyming couplets underlining the sententious nature of the lines:

*Craft against vice I must apply
With Angelo tonight shall lie
His old betrothed, but despised:
So disguise shall by th’disguised
Pay with falsehood false exacting,
And perform an old contracting. (3.2.271-275)*

Concealment and disclosure

Concealing the body of the Duke is an integral part of the play (“How I may formally in person bear/
Like a true friar” 1.3.47-48), assuming another identity by hooding one’s face is the necessary theatrical convention on which most dramatic manoeuvres rest, so that the Duke is both absent from the scene (“in our remove” 1.1.43) and present on stage, as though divided between two theatrical selves.

The traditional play on appearance and reality goes further than the usual disguise motif, for Angelo’s physical reality as deputy to the Duke (not to mention his name) may be a disguise in itself, as Isabella argues: “Unfold the evil which is here wrapt up / In countenance” (5.1.120-121). The disclosure of the truth during two spectacular moments in act 5 closely connects bodily identity and visibility with honesty and/or credibility, providing a sharp contrast with Isabella’s potential life as a nun in act 1 (“if you speak, you must not show your face; / Or if you show your face, you must not speak” 1.4.12-13):

Duke: First, let her show her face, and after, speak.

Mariana: Pardon, my lord, I will not show my face

Until my husband bids me. (5.1.170-172)

Mariana's body is not only the means of resolution of the plot, but also the means of revelation of the truth:

Mariana: [..] Angelo,

Who thinks he knows that he ne'er knew my body,

But knows, he thinks, that he knows Isabel's.

Angelo: This is strange abuse. Let's see thy face.

Mariana [unveiling]: My husband bids me; now I will unmask.

This is that face, thou cruel Angelo,

Which once thou swor'st was worth the looking on:

This is the hand which, with a vow'd contract,

Was fast belock'd in thine: this is the body

That took away the match from Isabel

And did supply thee at thy garden-house,

In her imagin'd person. (5.1.201-212)

The body is detached from the speaker who points at it, as it were, and becomes a dramatic prop in its own right. This is obviously a highly theatrical moment (reminiscent of other unveiled bodies in the final acts of Shakespeare's comedies, see Hermione in The Winter's Tale), which cleverly combines textual deixis (repetition of "this is that/the") with dramatic disclosure, establishing truth and identity at the same time, though the full truth will only be exposed with the second unhooding of the scene (5.1.353). Beyond the spectacular onstage revelation (to be pitted against the frustration of unseen off-stage sexual manoeuvres), one finds here an unusual ostensive reference to the self as the object of the dramatic trick, through Mariana's metatheatrical distancing from herself as the body which replaced the other body ("person"). The game continues with the second "exposure" of the scene: "You must be hooded, must you? Show your knaves' visage, with a pox to you! Show your sheep-biting face [...]" [Pulls off the friar's hood and discovers the Duke.] (5.1.350-353).

Mariana's revelation through or by the body is mirrored with the visible, physical return of the Duke: his body has in fact never been absent from the stage/scene. To some extent, the Duke could also be said to have "two (theatrical) bodies": his own, and that of Friar Lodowick. Since he cannot be the two at the same time, he must obviously leave the stage, only to reappear a few moments later as a friar. In yet another metatheatrical trick, the Duke summons his all-powerful alter ego onstage: "Let him be sent for." (5.1.248), as though he could "ma[k]e division of [him]self" (Twelfth Night).

It is fitting that the body should once more take centre stage during the dramatic denouement, after being hidden in the dark during the bed-trick to serve the untying of dramatic knots. The body comes back with a vengeance, which is also exemplified by the kneeling scene at the end of the play.

Comic distortions and the grotesque

Drama and comedy interact, in a traditional (—for Shakespeare at least) comic distortion of serious themes of the play, connected with the integrity of the body, mainly sex and death. Solemnity sometimes mixes with crude comedy, as when Mariana uses the verb “know” in a biblical sense to expose Angelo’s treachery. Lucio, ever a jester, deflates the seriousness of the scene, and goes on with the Duke:

Mariana: I have known my husband, yet my husband

Knows not that ever he knew me.

Lucio: He was drunk then, my lord; it can be no better. (5.1.187-189)

Duke: Know you this woman?

Lucio: Carnally, she says. (5.1.212-213)

In the same scene, while discussing a serious matter of justice, Escalus’ choice of a physical image—already quite telling as to his understanding of male-female relations—, “see how I’ll handle her” (5.1.271) is immediately debunked by Lucio’s overtly sexual response: “Marry, sir, if you handled her privately she would sooner confess; perchance publicly she’ll be ashamed.” (274-276)

It is not just Lucio, however, who embodies the comic reversal of important issues of the play. Consider Claudio’s grim and graphic depiction of death as he prepares to lose his head (3.1.117-131) and set it against the hilarious second scene of act 4. It might well be one of Shakespeare’s trademarks to jest with matters of life and death, and to introduce humour and/or distance in the darkest of situations (see *Hamlet* in the graveyard, “Alas, poor Yorick”). In *Measure for Measure*, the prison scene in act 4 warps the theme of decapitation, transforming the debate between Abhorson and Pompey into a farcical situation by way of the absurd syllogism used by Pompey:

Provost: Come hither, sirrah. Can you cut off a man’s head?

Pompey: If the man be a bachelor, sir, I can; but if he be a married man, He’s his wife’s head; and I can never cut off a woman’s head. (4.2.1-4)

In the same vein, moral corruption is central to Isabella’s refusal of sexual relations, and finds its comical equivalent in the “treatment” of venereal diseases, i.e. physical corruption, in the play. Claudio’s sinful act of “fornication,” though at the root of all dramatic complications, is crudely made fun of at the very beginning of the play:

Mistress Overdone: What’s he done?

Pompey: A woman.

Mistress Overdone: But what’s his offence?

Pompey: Groping for trouts, in a peculiar river. (1.2.80-83)

Conversely, the Duke may be regarded as a serious “bawd” (a pimp), one who facilitates sexual relations by providing men with “fresh meat” (thus becoming the “fleshmonger” that he denies he is), a sort of serious counterpart to Pompey, who makes a living by finding customers for his whores, “such a filthy vice” (3.2.22).

Antics and onomastics

Various comedic characters are marked by the connection of their name with body parts or physical integrity, such as Pompey Bum, a full onomastic incarnation of the grotesque body, reduced as he is to one and only not-so-sexy part of his anatomy ("your bum is the greatest thing about you; so that in the beastliest sense, you are Pompey the Great." 2.1.214-216), or Mistress Overdone ("Hath she had more than one husband? / Nine, sir; Overdone, by the last." 2.1.198-199). Grotesque characterization plays with body images in the lightest possible way, in stark contrast with the treatment of the same subject in the main plot.

Another such character is Elbow, an outrageous embodiment of the "funny bone," who "misplaces" (2.1.87) mainly about sexual images, which once more treat one of the serious themes of the play as a laughing matter: "Marry, sir, my wife, who, if she had been cardinally given, might have been accused in fornication, adultery, and all uncleanness there" (2.1.78-80). Apart from the laughable confusion between "carnally" and "cardinally," we can notice here the comic distortion of an elsewhere disquieting oxymoronic image: Angelo's later "sweet uncleanness" (2.4.54) is, to some extent, grotesquely anticipated with its comedic counterpart, "uncleanness," referring to Elbow's wife's soiled body, not in a moral but rather in a hygienic understanding. These are but a few instances of low-life comedy, since Measure for Measure is rife with onomastic choices (see the character named "Abhorson") and wordplay which serve as a comic foil to the prevailing dramatic tension:

Pompey: [...] his wife is a more respected person than any of us all.

Elbow: Varlet, thou liest! [...] The time is yet to come that she was ever respected with man, woman, or child" (2.1.161-166)

Possible angles on the subject

- The body as both a textual and physical entity. The relation between the body in the text (to be read and heard) and the body in performance (to be seen and felt).
- The body at the heart of power relations, as a cause/source of laws/behaviours to control people and exercise power.
- The body as a central theatrical object and subject: a source of structural and dramatic encroachment, peripeteia and denouement.
- The play as a Shakespearean reading of power, death, and sex: serious and light, tragic and comic, psychological and realistic, providing a reflection on human frailty and desire.
- Measure for Measure as a play about the integrity of the human body: the relation between body and soul, desire and death, pleasure and corruption, chastity and the self.
- The paradoxical return of the somatic. The denial of corporeality, the repression of sex and desire, the intended invisibility of the body: all lead to exposure, revelation, and physicality.

Rapport établi par Guillaume Winter

ÉPREUVE D'ADMISSIBILITE N° 2 : TRADUCTION

CARACTERISTIQUES DE L'ÉPREUVE

| Nature de l'épreuve | Durée | Coeff. |
|--|-------|--------|
| Traduction : thème et version assortis de l'explication en français de choix de traduction portant sur des segments préalablement identifiés par le jury dans l'un ou l'autre des textes ou dans les deux textes | 5h | 1 |

THEME

PRESENTATION DU TEXTE

Le texte d'Albert Camus est extrait d'un recueil de nouvelles paru en 1957, la dernière œuvre de Camus publiée de son vivant. Le recueil comporte six nouvelles, et le thème du concours 2014 est tiré de la première, La Femme adultère. L'exil est le dénominateur commun de ces nouvelles qui décrivent toutes un processus d'enfermement. Ici, l'autocar aux vitres relevées et aveuglées par la tempête de sable exprime le sentiment d'enfermement de Janine emprisonnée dans la médiocrité de sa vie de femme au foyer. En proie à un malaise de plus en plus profond, le voyage vers le désert permet à Janine de découvrir le dénuement des habitants et des paysages, jusqu'au moment épiphanique sur la terrasse du fort du village où elle connaît une expérience fusionnelle avec le désert, la réconciliant avec elle-même et les autres.

Que le candidat à l'agrégation interne d'anglais se rassure, il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance préalable de la nouvelle pour réussir l'épreuve. L'exercice d'explication de texte qui se met en route dans l'esprit de tout bon traducteur en lisant et en relisant le texte du début à la fin avant de se mettre à traduire, permet de saisir la nature des relations liant Janine à son époux, ainsi que le sens métaphorique de la tempête de sable dans laquelle ils sont pris. Avant de se lancer, le traducteur doit opérer certains repérages de base, sous forme de questions. Qui parle? Quelle est la relation entre les différents personnages mis en scène? Où se passe la scène, dans quel pays et dans quel lieu géographique précis? A quelle époque se déroulent les événements décrits? A travers quels yeux vivons-nous la scène? Quelle est la valeur de cette focalisation interne? Le traducteur devra également visualiser la scène : qui est assis où, à côté de qui, à quelle distance, dans quelle position? A quoi ressemblent les personnages? Accomplissent-ils des actions? Que voient-ils, qu'entendent-ils? A quoi pensent-ils? Ces questions sont de toute première importance, car elles permettent d'éviter les contresens et elles influent sur les choix lexicaux et les aspects.

QUELQUES CONSEILS POUR REUSSIR

La compréhension du texte français

Un grand nombre de candidats ont mal interprété le français à certains endroits de leur traduction, et ce parfois à plusieurs reprises. Ecrire de façon correcte et authentique dans une langue étrangère est déjà une tâche ardue ; nul besoin de rajouter des erreurs sur le sens du français, langue maternelle de la grande majorité des candidats. Afin d'éviter ce genre de méprise, gravement sanctionnée qu'une faute de

grammaire de base, il faut lire attentivement le texte sans penser à l'anglais, sans penser qu'il faudra ensuite traduire, en se concentrant sur le sens précis du français. Si quelque chose vous surprend ou ne vous paraît pas logique, remettez-vous en question. Etes-vous certain d'avoir bien compris? N'y aurait-il pas une interprétation alternative possible? Cherchez des indications dans le cotexte, à droite et à gauche. Aidez-vous du texte dans son ensemble pour mieux comprendre les éléments isolés qui semblent illogiques ou étranges. Visualisez la scène.

Voici quelques exemples où un peu de bon sens aurait permis aux candidats de mieux réussir. D'autres exemples sont détaillés dans le commentaire par segment de traduction qui suit ces remarques générales:

Ligne 1: « relevées » est ambigu en français (« relevées » pour ouvrir ou pour fermer les vitres ?) La scène se passe très tôt le matin, il fait froid et une tempête de sable se lève. Peu de chance que les vitres soient ouvertes, donc. Cela va de pair avec l'idée que la mouche est emprisonnée (comme Janine).

Ligne 2: la mouche vole « sans bruit. » Impossible donc d'employer un verbe désignant un son pour traduire « tournait » ligne 1.

Ligne 5: le véhicule « roulait. » Impossible que roulait soit synonyme *d'avancer* ici, car la fin de la phrase nous indique qu'il « avançait à peine. »

Ligne 8: sur « ses » jambes écartées. Pensez-vous dans ce texte tout en retenue que Camus dépeint le torse de Marcel retombant entre les jambes écartées de son épouse ? « Ses » renvoient à Marcel et non à Janine.

Une fois votre traduction terminée, nous vous conseillons de relire l'anglais sans penser au français qui « se cache » derrière. L'anglais doit faire sens à part entière, indépendamment du texte-source.

Ne pas réécrire le texte

Face aux difficultés syntaxiques ou lexicales inhérentes à tout texte de traduction (c'est pour cette raison-là que les textes sont choisis...), certains candidats préfèrent réécrire le texte. Ils se permettent de couper une phrase en deux, de paraphraser le sens, ou d'ajouter des éléments, mêmes minimes, au texte. Voici quelques exemples, tous irrecevables, pour illustrer ce procédé :

Ligne 1, pour traduire « aux glaces pourtant relevées » : *...in the bus despite the fact that its windows had already been closed.*

Ligne 3, pour traduire « Il faisait froid » : *The weather was cold* ou *The air was cold* ou bien *The temperature was low.* .

Lignes 5/6, pour traduire « des épis... » : *Marcel had greying tufts of hair set low on a narrow forehead. He also had a broad nose and crooked mouth and all this made him look like a sulky faun.* Ou bien, *His greying hair ... made Marcel look like...*

Ligne 10 pour traduire « Elles serraient si fortement »: *His hands were gripping a little canvas suitcase that he had placed between his legs and they were holding it very tightly. This is why they did not seem to feel the...*

Attention, une explication n'est pas une traduction. Les traductions citées plus haut sont trop éloignées de l'original. Trop de libertés ont été prises. Des éléments inutiles ont été ajoutés au texte et le style économe et élégant de Camus est trahi. Le traducteur d'un texte lors d'un concours universitaire jouit

d'une liberté bien moindre que celui qui traduit pour une maison d'édition. L'épreuve de traduction universitaire est un exercice d'une absolue rigueur : ne rien enlever du texte, ne rien y ajouter, ne pas trahir la moindre nuance du sens. Cependant, la traduction doit montrer que le candidat est capable de s'exprimer dans un anglais authentique et naturel. Le traducteur s'autorise à s'écarter du texte uniquement lorsque cela est absolument nécessaire, pour sauvegarder l'authenticité de la langue, mais sans trahir le sens. Toute la difficulté est là.

Les omissions

Les omissions d'éléments lexicaux sont lourdement pénalisées – c'est également une question de rigueur. Le texte de Camus regorge d'adjectifs – tous doivent être traduits. Le jury est très attentif à ce point. Il en est de même, par exemple, pour les trois verbes, ligne 5. Et les deux éléments de « tôles et essieux ». Même les petits mots et détails doivent être traduits : « **si** fortement » (ligne 10), « inertes **de nouveau** », « s'épaissit **encore** »...

Lexique et collocations

Le texte de Camus est fortement descriptif – des lieux, de l'apparence physique des personnages, des mouvements et de celui du vieux bus, de la tempête de sable. Il est riche en sons, en images, en adjectifs et en variantes lexicales, de sorte que la description est précise et évocatrice. Le candidat à l'agrégation aura besoin d'une vaste palette de vocabulaire actif à sa disposition pour être à la hauteur du texte. Qui plus est, la question de la collocation dans ce texte est délicate. A bien des endroits, il y a très peu de marge de manœuvre à la disposition du candidat dans le choix des adjectifs et noms ou des verbes et adverbes qui vont ensemble dans un contexte et une situation précis. Par exemple, ligne 1, il est impossible de dire en anglais qu'une mouche est « thin », « slim » ou « skinny ». Le résultat frise le ridicule, ce qui n'est pas le cas en français. Le candidat n'avait guère le choix qu'entre « scrawny » et « scraggy ». Il en est de même pour la main 'immobile' (l 3) – la collocation avec 'still' en anglais est incorrecte, tandis que le calque avec « immobile » est recevable.

Bon nombre de candidats ont manqué de rigueur : « gris » et « grisonnant » (l 5) ne veulent pas dire exactement la même chose en français, et « sable » n'est pas le synonyme exact de « sableux » (l 3). Des « poignées » ne sont pas des brassées (l 13) et « valise » est un terme plus précis que bagage (l 10). « Sans bruit » (l 2) ne veut pas dire doucement.

Certains candidats sont tombés dans le piège tendu par les quelques faux-amis du texte : un « moment » en français (l 1) n'est pas l'équivalent de « moment » en anglais, pas plus que « large » n'est transparent avec « large » en anglais (l 6). Il en est de même pour « rare » (l 4) et « extenué » (l 2 – pensez à l'expression « extenuating circumstances »).

D'autres ont cherché à compliquer les choses de façon inutile. Si l'auteur choisit d'employer un verbe simple – regarda (l 5), ou vit (l 2), pourquoi le transformer en *glimpse*, *glance* ou *contemplation*, créant ainsi des faux-sens et inexactitudes. Il en est de même pour « Il faisait froid » (l 3). Pourquoi compliquer les choses (et accumuler des points-fautes) en ajoutant la notion de « weather » ou « temperature » lorsque la traduction toute simple et authentique « It was cold » convient parfaitement ?

Quant à ceux qui se sont trouvés tout simplement « en panne » devant les exigences lexicales du texte, voici quelques conseils. Certaines personnes aiment apprendre des listes de mots par catégorie. Pour

ceux qui souhaitent un apprentissage plus ludique et peut-être plus créatif, établir ses propres listes est une bonne solution pour enrichir son vocabulaire actif. On note, dans un cahier, toujours à portée de main, les expressions et tournures, les mots et collocations rencontrés « sur le vif, » en lisant la presse, un roman, en écoutant la radio, avec vérification de leur sens et utilisation dans le dictionnaire unilingue, bien sûr. L'apprentissage d'une langue étrangère nous accompagne tout au long de la vie et le vocabulaire est une source infinie de plaisirs et de découvertes. Ne vous en privez pas.

COMMENTAIRE DETAILLE ET CONSEILS SUPPLEMENTAIRES

NB : Les structures et lexicalisations erronées sont précédées de *

1. Une mouche maigre tournait, depuis un moment, dans l'autocar aux glaces pourtant relevées.

A scrawny/scraggy fly had been circling in the bus/flying about/flying around (in) the bus for some time/for a while, although/though/even though the windows had been closed/shut//were closed/shut.

- *mouche maigre*: collocation difficile. On ne peut pas dire en anglais que la mouche soit *thin* ou *slim*, et encore moins *bony*, *lean*, *meagre* ou *skinny*. Certains candidats ont souhaité reproduire l'effet allitératif (**mouche maigre**) dans leur traduction en choisissant l'adjectif *frail* (*frail fly*), créant ainsi un faux-sens (pénalisé). Privilégiez toujours au concours le respect strict du sens par rapport aux effets stylistiques.
- *tournait*: si vous choisissez d'employer le verbe *circle* l'ajout de *in* ou *inside the bus* est obligatoire. Sinon, un grave contresens est créé suggérant que la mouche vole à l'extérieur de l'autocar. Evitez également la sur-traduction (*spin*, *whirl*, *wheel*) trouvée dans de nombreuses copies. Le calque avec *turn* suggère que la mouche pivote et *hover* qu'elle fait du surplace. Ce sont donc des faux-sens. Le jury a constaté avec étonnement que de nombreux candidats confondent *hover* et *hoover*, ce qui pose non seulement la question de la prononciation de ce mot (v / u:), mais également de la compréhension du texte (la mouche ne passe pas l'aspirateur). Il en est de même pour les candidats qui ont opté pour *buzzing*. Le jury s'est demandé s'ils avaient bien fait la connexion entre ce verbe et la deuxième phrase du texte qui précise que la mouche vole *sans bruit*. D'où l'intérêt d'une lecture très attentive. Evitez de traduire chaque phrase de façon isolée ou déconnectée du cotexte.
- *depuis*: la bonne gestion de *depuis* relève de la grammaire de base et toute erreur dans le choix de l'adverbe (*since/for*) ou le temps du verbe et de son aspect (**had been circling**) est sévèrement pénalisée.
- *depuis un moment*: cette locution de prime abord assez simple tend en réalité plusieurs pièges aux candidats. Le jury s'attend à ce que sa position dans la phrase soit bien gérée, ce qui nécessite un remaniement dans l'ordre des propositions par rapport au texte-source. *For some time/for a while* sera donc placé **après** le complément circonstanciel de lieu (*in the bus*) et les virgules qui entourent *depuis un moment* en français ne seront pas calquées en anglais. Les candidats qui ont cru se défaire de ce problème en plaçant le complément circonstanciel de temps en tête de phrase ont été pénalisés pour le léger faux-sens créé par cette mise en exergue. Attention : *moment* est un faux-ami. En anglais, *a moment* désigne un temps très court, synonyme d'*instant* ou *second*. Ce n'est pas ce que *moment* veut dire en français.
- *aux glaces*: le calque est impossible (*with its...*) et donne lieu à un non-sens. Moins graves, mais néanmoins pénalisées, sont les réécritures, même bien maniées : phrase coupée en deux ou structures telles que *whose windows/the windows of which, despite the fact that..., and yet...*. Le choix lexical a

également posé quelques problèmes aux candidats. Il est évident que *mirrors* et *glasses* sont des aberrations, mais les termes *panes* ou *window panes* ne sont pas non plus utilisés en anglais dans le contexte d'un autocar ou bus (uniquement pour des bâtiments).

- *pourtant*: l'adverbe marque une opposition au niveau du sens (comment la mouche a-t-elle pu rentrer alors que les vitres sont fermées ?) et ne possède pas de valeur temporelle (*still*, *already* sont donc impossibles). Le calque **windows yet closed* est un non-sens.
- *relevées*: le français ne dit pas explicitement si en relevant les vitres on les a fermées ou ouvertes, mais une lecture attentive du texte dans son ensemble ne laisse aucun doute au candidat (le froid, la tempête de sable). *Open* témoignerait donc d'une incompréhension totale du texte à traduire. Le jury a toléré la « ruse » des candidats ayant employé des termes d'une ambiguïté équivalente en anglais : *windows were up* ou *had been raised*. Par contre, l'emploi de *lifted* suggère que les glaces ont été enlevées de leur cadre.

2. Insolite, elle allait et venait sans bruit, d'un vol exténué.

Unusually,/Most unusually, /Oddly,/Strangely,/ it had been flying / was flying / it flew/ back and forth/to and fro/ noiselessly/soundlessly/silently/in silence/without a sound/, on weary wings /wearily/ in exhausted flight.

- *insolite*: le calque syntaxique (adjectif suivi d'une virgule) est impossible. La meilleure solution est une **recatégorisation** transformant l'adjectif en adverbe. Les réécritures employées par certains candidats sont plus ou moins maladroites, aussi bien la thématisation (*The strange fly was...*) que l'apposition (*An unusual fly, it was...*) ou l'introduction d'une tournure idiomatique (*Strange as it seemed,... An odd sight here,...*).
- *elle*: la mouche n'étant pas un animal domestique, le pronom personnel *she* trouvé dans certaines copies n'est pas recevable.
- *allait*: l'emploi d'un *would* à valeur itérative est non seulement lourd du point de vue stylistique mais crée un faux-sens : le texte ne dit pas que la mouche s'arrête pour ensuite reprendre son vol, pour s'arrêter à nouveau, etc.
- *allait et venait + vol*: dans la première phrase du texte, la répétition de *fly - flying* pour traduire *mouche-tournait* n'a pas été pénalisée, car *fly* est la seule possibilité offerte en anglais pour traduire le nom *mouche*. Dans cette phrase, cependant, une palette plus large de choix lexicaux s'offre au candidat et la répétition de *flying/flew – flight* a été pénalisée. D'un point de vue stylistique, l'accumulation de 3 adverbes (ex : *unusually-soundlessly-wearily*) est à proscrire.
- *d'un vol*: le calque de l'article indéfini trouvé dans de nombreuses copies crée un faux-sens. La construction de base en anglais est *to be in flight*. Il ne s'agit pas d'un plan de vol prédéterminé ou d'un voyage en particulier (ex : *Did you have a good flight ?*)
- *exténué*: Le choix lexical a posé quelques difficultés, *extenuated* est un faux-ami voulant dire atténué en français (pensez à *extenuating circumstances*). *Tiredly* ou *on tired wings* est sous-traduit (*fatigué* et *exténué* ne sont pas de la même intensité). *Exhaustingly* suggère que l'effet d'épuisement s'opère auprès du narrateur ou des voyageurs dans l'autocar (voire du lecteur).

3. Janine la perdit de vue, puis la vit atterrir sur la main immobile de son mari.

Janine lost sight of it, then saw it land/landing/alight/alighting/light/lighting on her husband's motionless/immobile hand.

- *Janine*: le nom propre ne sera pas traduit (pas de Jenny, Jane ou Joan s'il vous plaît). Recopiez avec précision (sans doubler le « n », par exemple).
- *perdit de vue*: il s'agit d'une séquence d'évènements ponctuels dans le passé. Le seul temps accepté est donc le prétérit. Toute erreur sur les verbes irréguliers est sévèrement pénalisée. Ici, très peu de candidats se sont trompés (malgré quelques désagréables surprises) – mais pensez quand même à bien réviser les verbes irréguliers moins fréquemment utilisés (*lay* et *lie*, par exemple, font l'objet de confusions habituelles, *lit* et *lighted* ne s'emploient pas dans le même contexte, pas plus que *molten* et *melted*, etc). De nombreux solécismes se sont glissés dans les copies : on dit bien *lost sight of it* et non *lost its sight* (*sight* aurait alors le sens de *eyesight*).
- *vit*: l'anglais possède un éventail large de termes de perception visuelle. Certains candidats ont voulu montrer que *catch a glimpse of*, *glimpse*, *catch sight of* font partie de leur vocabulaire actif, et ce faisant, ils ont sur-traduit le texte. Restez au plus près de la nuance du texte-source et ne compliquez pas les choses. La meilleure traduction de *vit* ici est tout simplement *saw*.
- *atterrir*: respectez rigoureusement la nuance du texte – *settle* est un faux-sens.
- *immobile* : le choix de l'adjectif a posé problème à de nombreux candidats. *Still/static* sont irrecevables (mauvaise collocation). *Inanimate* ou *inert* suggèrent que Marcel serait mort.
- *de son mari* : le génitif s'impose dans un anglais authentique (caractère animé du nom concerné).

4. Il faisait froid. La mouche frissonnait à chaque rafale du vent sableux qui crissait contre les vitres.

It was cold. The fly quivered/shivered with/at each/every gust/blast of (the) sandy wind/with each sandy gust of wind/ which/that scraped/ grated/scratched/rasped against the windows/scraping/ scratching/grating against the windows.

- *Il faisait froid*: respectez le sens précis et la simplicité du texte. Les réécritures trouvées dans de nombreuses copies sont à proscrire ; ex : *The weather was cold* (faux-sens, la narration est focalisée à l'intérieur de l'autocar), *The temperature was low/ The air was cold* (ajouts inutiles).
- *frissonnait*: aspect progressif impossible. La réaction itérative de la mouche sera rendue par un prétérit en anglais. L'emploi d'un *would* à valeur itérative serait lourd (redondant avec *à chaque*). Il n'y a pas de processus continu ou d'arrêt sur l'image qui puisse justifier un aspect progressif. Du point de vue lexical, *shudder* et *shake* sont sur-traduits.
- *rafale*: la traduction de ce terme a posé problème. Le calque *raffle* est un non-sens (tombola). De nombreuses lexicalisations erronées ont été proposées (ex : **a thrust of wind/*a blow of wind/*a strike of wind*).
- *qui crissait*: préférez la forme progressive tronquée (sans *which/that was*) pour l'élégance du style. Quant au choix lexical, le verbe choisi en anglais doit exprimer à la fois l'impact du sable qui frappe les vitres et le son produit. Des verbes tels *screech/squeal/hiss/roar/squeak* excluent la notion d'impact, tandis que *lash/beat/strike/hit/blow/bash* excluent le son... *Crunch* est un son qui se produit généralement par l'effet soit des pieds, soit des dents.
- *contre*: comme c'est souvent le cas en anglais, le choix de la préposition n'est pas simple. Ici *on* manque de force et d'intensité, faisant presque contresens. *At* confère une intentionnalité au vent (qui demanderait à rentrer ?)

5. Dans la lumière rare du matin d'hiver, à grand bruit de tôles et d'essieux, le véhicule roulait, tanguait, avançait à peine.

In the dim/weak/pale/wan/meagre light of the winter morning//In the pale winter morning light//In the pale winter morning's light,/ in/with a roar/din/commotion/ of metal/sheet metal and axles,/ with a great clanking/clattering/rattling of metal and axles, the vehicle swayed/rocked/jolted/jerked/rolled and pitched/the vehicle pitched and rolled, making barely/hardly/scarcely any progress//making almost no progress//barely/hardly moving forward//the vehicle rolled, pitched and barely moved forward.

- *rare*: un large choix d'adjectifs s'offre au candidat. La collocation avec *scarce/spare* ou le calque de *rare* ne sont pas recevables.
- *matin d'hiver*: si vous employez un génitif, veillez à ne pas suggérer qu'il n'y a eu qu'un seul matin cet hiver-là : ex : **of the winter's morning*. Attention : les saisons ne portent pas de majuscule en anglais.
- *à grand bruit de*: ici encore, la gestion de la préposition dans cette structure n'est pas simple – *to* et *at* sont impossibles. **With a great noise of* est maladroit – préférez la concentration (un seul signifiant englobant *grand* et *bruit* ex : *in a roar of..*).
- *tôles et essieux*: le jury a estimé que le terme *essieux* était technique et n'a pas pénalisé les erreurs. Quant à *tôles*, *metal* est indénombrable en anglais (sauf pour désigner un ensemble composé de métaux différents, zinc, acier, cuivre, etc.)
- *roulait*: de très nombreux candidats ont mal interprété le sens du français. Le véhicule est comparé ici à un bateau qui se balance et *roulait* est à comprendre à la lumière de *tanguait*. Il est impossible que le sens de *roulait* soit synonyme d'avancer (ex : *drive along, move forward*) à cause de la fin de la phrase (justement, le bus donne l'impression de **ne pas** avancer du tout). Evitez le binôme *rock and roll* pour traduire *roulait et tanguait*.
- *roulait*: la question de l'aspect se pose à nouveau. Ces trois verbes font partie de la série d'actions et d'évènements racontée par le narrateur (la mouche qui tourne, Janine qui la perd de vue, puis qui la voit à nouveau, le bus qui roule, Janine qui regarde son mari, Marcel qui sursaute, etc.) Il n'y a pas d'arrêt sur l'image justifiant un aspect progressif, ni de caractère prévisible à ces actions justifiant un *would* à valeur itérative.
- *la coordination des trois verbes*: si vous employez 2 verbes au prétérit suivis d'un verbe en *-ing*, il vous faut impérativement coordonner les verbes 1 et 2 par *and*, avec une virgule devant la forme en *-ing*. Si vous optez pour 3 verbes au prétérit, vous devez coordonner les 2 derniers éléments de la liste par *and*.
- *à peine*: certains candidats ont mal interprété cette locution adverbiale synonyme ici de « presque pas » et non de « avec difficulté ».

6. Janine regarda son mari. Des épis de cheveux grisonnants plantés bas sur un front serré, le nez large, la bouche irrégulière, Marcel avait l'air d'un faune boudeur.

Janine looked at/observed her husband. With (his) tufts of greying/graying/grizzling hair set low on a/his narrow forehead/brow, his /Ø broad/wide nose and misshapen/uneven/crooked mouth, Marcel looked like a sulking/sulky/sullen faun.

- *regarda*: privilégiez la simplicité à nouveau. *Glance at, gaze at, scrutinised, stared at, inspected, watched* sont tous des faux-sens qui trahissent le sens précis du texte-source.

- *des épis*: un étouffement avec *with* en tête de phrase s'impose (sinon la syntaxe de la phrase ne fait pas sens). Evitez les réécritures lourdes qui servent à contourner cette difficulté (ex : *Marcel had tufts of greying hair....and he looked like...ou, His tufts of greying hair made Marcel look like...*)
- *épis*: les candidats ont rivalisé d'inventivité dans la traduction de cet élément lexical. Pour bien choisir, il faut visualiser la scène. Camus nous dit que Marcel ressemble à un faune : ses cheveux forment deux épis, l'un de chaque côté du front, comme les cornes de cette créature légendaire. Cela permet d'éliminer de nombreux termes en anglais : *spike* (trop droit), *wisp* (trop fin), *lock* (trop long ou bouclé), *bunches* (trop « petite fille »), *clump* (il n'est pas chauve par ailleurs). La traduction de *des* par *some* est aussi un faux-sens : il ne s'agit pas d'une certaine quantité ou d'une quantité considérable de cheveux.
- *grisonnants*: certains candidats ont manqué de rigueur. *Grisonnants* n'est pas la même chose que *gris*. *Grey, silver* ou *greyish* sont imprécis.
- *plantés*: le choix lexical est délicat. Le calque est absurde (il ne s'agit pas de végétaux) et Camus ne suggère pas que Marcel a des implants capillaires (*grafted/implanted*).
- **le nez, la bouche** : article zéro ou *his* acceptés, mais *the* constitue une faute de détermination majeure.
- *serré/large*: soyez précis dans le choix des adjectifs et évitez les faux-amis. *Serré* est synonyme ici de *étroit* – le texte ne dit pas que la peau du crâne de Marcel soit tendue (*tight*). *Large* est un faux-sens, synonyme de *grand*.
- *boudeur*: le choix lexical doit respecter à la fois la nuance du terme français (*sad, grumpy, moody, brooding, angry, cross* sont tous des faux-sens) et la collocation (*pouting* est utilisé presque toujours pour des sujets féminins, désignant la façon dont certaines femmes poussent les lèvres en avant pour faire la moue, transformant ainsi Marcel en Marilyn).
- *faune*: ne pas confondre *fawn* (*faon*) et *faun* (*créature mythologique*). Le jury a sanctionné plus sévèrement les traductions faisant référence à un animal non-légendaire. Ainsi, *elf, goblin, centaur, imp* sont considérés comme étant des imprécisions lexicales (car il s'agit de créatures légendaires), tandis que *bear, lion, tigre, wild cat* sont hors du champ lexical (animaux réels). Attention, *fauna* est un contresens (animaux d'une région particulière formant un groupe).

7. A chaque défoncement de la chaussée, elle le sentait sursauter contre elle.

With each pothole/hole/bump in the road/roadway, she could/would feel/felt him jolt/jerk/lurch/bump/bumping/jolting against her. Propositions inversées acceptées: *She could feel him jolt against her with each pothole in the road.*

- **à chaque**: le choix de la préposition a posé problème à des nombreux candidats. *At* et *on* ne sont pas authentiques. Il en est de même pour la traduction de *de la chaussée* car *of* n'est pas recevable. Evitez les réécritures qui tentent de contourner ces difficultés, ex : *whenever they drove over a pothole, she...*
- *défoncement*: respecter la nuance du texte. Le terme en français est assez général – tandis que *rut* désigne très précisément une ornière. A *dip* suggère une déclivité.
- *sentait*: aspect progressif impossible. *She was feeling* suggère que c'est Janine qui tâte ou touche son époux.
- *sursauter*: *start* ou *startle* suggèrent la surprise ou la frayeur et sont donc des contresens ici. Qui plus est, *startle* est utilisé de façon transitive : *to startle someone* ou à la voix passive : *to be startled*.

- *contre*: ne pas confondre *bump against* et *bump into*. Au sens concret, ce dernier implique que les deux personnes ou objets sont en mouvement. Employé de façon figurative en tant que *phrasal verb*, *bump into* veut dire rencontrer par hasard. *Next* est également impossible pour traduire *contre*, suggérant que les deux époux ne sont pas en contact physique et qu'une petite distance les sépare.

8. Puis il laissait retomber son torse pesant sur ses jambes écartées, le regard fixe, inerte de nouveau, et absent.

Then he would let/he let his heavy/weighty torso/chest slump /sag onto/over his open/parted legs, (his eyes) staring fixedly/impassively/blankly,/with a blank/fixed/an impassive expression in his eyes,/ his gaze expressionless/, inert/lifeless/motionless/immobile once more/once again (,) and absent.

- *laissait*: certains candidats confondent encore *leave* et *let*. C'est une faute de base. Aspect progressif impossible – cette action s'inscrit dans la série d'actions ponctuelles révolues dans le passé qui commence à la troisième phrase du texte (*Janine la perdit de vue...*). Le temps de prédilection pour une narration de ce type en anglais est le prétérit. *Would* accepté, car *de nouveau* nous laisse comprendre que la valeur de l'imparfait est itérative ici en français. Certains candidats ont choisi d'omettre *laissait* (ex: *his chest slumped*). Les omissions sont sanctionnées d'une pénalité maximum.
- *torse pesant*: d'un point de vue lexical, *hefty* est imprécis, car ce terme évoque la notion de la taille et non seulement du poids en anglais. Hors du contexte spécifique de la sculpture, *bust* revêt une connotation féminine. *Breast*, pour un homme, est utilisé dans un contexte figuré ou médical.
- *retomber*: Attention, si vous employez les structures suivantes : *fall on/down on/over*, vous dites que le corps de Marcel est démembré. La valeur du *re* de retomber n'est pas à traduire par *back/again*. Le caractère répétitif de cette action sera rendu par la traduction de *de nouveau* dans la proposition plus loin.
- *ses jambes*: Le texte de Camus est tout en retenue, évoquant un refoulement et renfermement des sentiments humains. Le ton du texte n'est pas lubrique et le torse de Marcel ne retombe pas entre les jambes écartées de sa femme. Attention donc à votre compréhension de l'adjectif possessif *ses*.
- *écartées*: Le choix de l'adjectif est délicat. *Apart* et *spread* ne peuvent s'employer en position d'adjectif épithète. D'autres choix lexicaux trouvés dans les copies créent des faux-sens plus ou moins graves : *widespread* (trop écartées), *outspread* (uniquement pour les bras), *gaping* (uniquement pour un trou), *spread-eagled* (implique les quatre membres), *opened* (qui serait l'agent ?), *unfolded* (uniquement pour les bras), *uncrossed* (le texte ne dit pas que les jambes étaient croisées) **spreaded* (grave erreur de verbe irrégulier).
- *le regard fixe*: impossible de calquer cet élément lexical. *Fixed* donne une dimension concrète au sens de l'adjectif (cloué, collé, réparé...). Le calque de l'article défini est irrecevable : *regard* est considéré comme une partie du corps et l'adjectif possessif s'impose. Attention, en anglais on dit *to have an expression on one's face* mais *in one's eyes*.
- *absent*: le choix de l'adjectif est délicat. *Vacant* suggère la bêtise, *withdrawn* l'introversion, *absent-minded* s'emploie pour quelqu'un de distrait, et *distracted* veut dire distrait ou préoccupé au point d'en perdre la raison.

9. Seules, ses grosses mains imberbes, rendues plus courtes encore par la flanelle grise qui dépassait les manches de chemise et couvrait les poignets, semblaient en action.

Only his large/thick, hairless hands, made shorter still/made even shorter/made shorter yet by the grey flannel sticking out from/out of his shirt sleeves/cuffs and covering his wrists/by the grey flannel which/that was sticking/stuck out of his cuffs and was covering/covered his wrists, seemed (to be) active/alive.

- *seules*: impossible de calquer la virgule qui sépare l'adjectif du groupe nominal qui suit. La ponctuation est également un élément à traduire! Par contre, il faut bien une virgule pour séparer les adjectifs (*large, hairless*) dans la proposition qui suit. Attention : Camus ne dit pas que les mains de Marcel se sentent esseulées ou qu'elles sont physiquement détachées de son corps : *alone* ou *on their own* sont donc des non-sens.
- *grosses*: *big* est d'un registre trop plat ou enfantin. *Fat* est une sur-translation.
- *encore*: certains candidats ont mal interprété le sens du français. *Encore* renforce le sens de *plus* ici, et n'est pas à comprendre au sens de *encore une fois/à nouveau*. Prenez le temps de lire attentivement le texte car les erreurs de compréhension du français sont lourdement pénalisées.
- *imberbes* : Ici on encore, le jury a constaté une certaine confusion lexicale dans l'esprit des candidats. Seule la tête peut être *bald* en anglais. *Bare* suggère qu'il ne porte pas de gants ou s'emploie pour désigner la force (ex : *he killed the lion with his bare hands...*). *Hairfree* suggère que les poils ont été volontairement enlevés (épilation ?).
- *la flanelle grise qui dépassait*: certains candidats n'ont pas saisi la nature de la flanelle en question. Il s'agit d'un sous-vêtement masculin – sous la chemise, donc. *Overlapping* est donc un faux-sens. Attention : *overtaking* a le sens de *doubler* (en voiture, par exemple).
- *les poignets* : encore une fois, adjectif possessif pour les parties du corps en anglais.
- *semblaient en action* : il s'agit d'un verbe d'état et la forme simple s'impose. Quant au choix lexical, *working* est un contresens : le texte ne dit pas que le reste du corps de Marcel était « en panne. »

10. Elles serraient si fortement une petite valise de toile, placée entre ses genoux, qu'elles ne paraissaient pas sentir la course hésitante de la mouche.

So tightly were they gripping/clutching/holding on to a small canvas suitcase/case, placed/set/standing between his knees, that they seemed not to feel/did not seem to feel the fly's hesitant/halting/tentative /unsteady movement/progress//the wavering/hesitant movement of the fly.

- *serraient si fortement* : évitez à tout prix de placer l'adverbe entre le verbe et le COD. La meilleure solution est de positionner l'adverbe en tête de phrase, en veillant à respecter l'inversion sujet-verbe. Autre solution acceptée si la ponctuation (virgules) est correcte: *they were clutching a small canvas suitcase, placed between his knees, so tightly that they...* Le verbe au prétérit est accepté mais la forme en *-ing* est de loin préférable (authenticité de la langue). *Hold* sans *on to* sous- traduit l'intensité du français tandis que *cling* (*clung clung !*) est une sur-translation. *Grasp* et *seize* indiquent l'action de saisir et non l'état.
- *course hésitante* : le sens du français n'est pas que la mouche court ou participe à une course. Des termes tels que *racing/running/rushing/running/dashing* sont tous des contresens. *Race* est une faute évidemment plus grave car le terme implique plusieurs participants. *Pace* désigne la vitesse ou le rythme du mouvement. *Movements* et *motions* sont également des faux-sens, désignant diverses formes de mouvements ou de gesticulations. En ce qui concerne l'adjectif, la collocation avec *hesitating* n'est pas recevable.

11. (Soudain, on entendit distinctement le vent hurler) et la brume minérale qui entourait l'autocar s'épaissit encore.

and the gritty/sandy mist enveloping/shrouding the bus //which/that enveloped/shrouded the bus became/grew thicker still/ became even thicker/grew yet thicker/grew thicker yet.

Pour le début de la phrase, référez-vous au commentaire sur les explications de choix de traduction en thème.

- *brume*: la brume et le brouillard n'ont pas la même densité. *Fog* est donc sur-traduit. *Haze* est davantage associé à la notion de chaleur. *Spray* évoque de l'eau – tout le contraire de « minérale ».
- *entourait*: Il s'agit ici d'un état – la brume entoure déjà l'autocar. Un aspect progressif suggère que l'action est incomplète, que le processus est en cours et que l'autocar n'est pas encore complètement entouré (contresens, donc). En ce qui concerne les choix lexicaux, la collocation avec la notion de la brume est délicate. Il faut éviter de suggérer un enfermement trop matériellement solide (ex : *enclose*, *surround*) ou des sur-traductions (ex : *engulf*, *wrap up*). Certains candidats ont esquivé la difficulté du choix lexical en traduisant ce verbe par *was around* ou *was all around*.
- *s'épaissit*: certains candidats ont compris que ce verbe était conjugué au présent...il s'agit évidemment d'un passé simple. Il en est de même pour *fléchit* deux phrases plus loin.
- *encore*: au sens de « encore plus » et non « à nouveau ».

12. Sur les vitres, le sable s'abattait maintenant par poignées comme s'il était lancé par des mains invisibles.

The sand now struck (against)/lashed/beat/pelted against /was now striking (against)/lashing/beating/pelting against the windows in fistfuls/ by the fistful as if (it were) thrown /lung/hurled// as if it were being thrown by invisible/unseen hands.

- *Sur les vitres, le sable s'abattait* : il est impossible de calquer l'ordre des propositions en français. L'ordre canonique doit être restitué avec le sujet en tête de phrase. Impossible d'employer un *would* à valeur itérative – *maintenant* crée une rupture avec les actions ou processus répétés décrits dans le paragraphe précédent.
- *par poignées*: *handfuls* n'est pas irrecevable du point de vue du sens, mais est redondant avec *mains invisibles*. Attention : on dit bien *in fistfuls* et non *by*. Par contre, **wristfuls* est un barbarisme.
- *s'il était* : un prétérit modal est de loin préférable pour rendre l'élégance du style de Camus. *Was* est toléré.
- *des mains*: impossible de traduire le déterminant par *some*. Il s'agit de mains hypothétiques (c'est une image) et *some* les rend concrètes.

13. La mouche remua une aile frileuse, fléchit sur ses pattes, et s'envola.

The fly shook/lifted/stirred a chilled/shivering/quivering/trembling wing, flexed its legs and took flight/flew off/flew away //and off it flew/and away it flew.

- *remua*: *flutter* et *beat* nécessitent deux ailes.

- *frileuse*: la collocation avec *chilly* n'est pas recevable (on parle de *chilly weather*, *a chilly reception*, *to feel chilly*....).
- *fléchit*: le choix lexical est limité – *bent its legs* est inauthentique, *squatted down* ou *crouched down* sont imprécis. *Bent down* (*se baisser*) et *bent over* (*se pencher*) sont des contresens.
- *s'envola*: certains candidats feraient bien de réviser leurs verbes irréguliers. *Took off* n'est pas recevable – la mouche n'est pas un avion.

PROPOSITION DE TRADUCTION

A scrawny fly had been flying about in the bus for some time, though the windows had been shut. Unusually, it flew back and forth without a sound, in exhausted flight. Janine lost sight of it, then saw it land on her husband's motionless hand. It was cold. The fly shivered with each gust of sandy wind grating against the windows. In the pale winter morning's light, with a great clattering of sheet metal and axles, the vehicle pitched and rolled, making barely any progress. Janine observed her husband. With his tufts of greying hair set low on a narrow forehead, his broad nose and crooked mouth, Marcel looked like a sullen faun. With each pothole in the road, she felt him jolt against her. Then he would let his weighty chest slump over his parted legs, his eyes staring blankly, expressionless once more and absent. Only his thick, hairless hands, made shorter still by the grey flannel sticking out from his cuffs and covering his wrists, seemed alive. So tightly were they clutching a small canvas suitcase placed between his knees that they seemed not to feel the fly's halting progress. Suddenly, the howling of the wind could be clearly heard and the gritty mist shrouding the bus grew thicker yet. The sand now lashed against the windows in fistfuls, as if flung by invisible hands. The fly stirred a chilled wing, flexed its legs and took flight.

RECOMMANDATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CHUQUET, Hélène et Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Ophrys, 1987.

GRELLET, Françoise, *The Mirrored Image. Initiation au thème anglais*, Hachette Supérieur, 1992.

ROTGE, Wilfrid, MALAVIEILLE, Michèle et MUTCH, George, *Exercices de thème grammatical anglais*, PUF, 2002.

Sur la question spécifique de la ponctuation :

TRUSS, Lynne, *Eats, Shoots & Leaves: The Zero Tolerance Approach to Punctuation*, Profile Books, 2003.

Rapport établi par Lucy Edwards en collaboration avec la commission de traduction.

VERSION

PRESENTATION / ANALYSE DE L'EXTRAIT PROPOSE

Cormack McCarthy est né le 20 juillet 1933 dans l'état de Rhode Island. Auteur très discret qui ne voit aucun intérêt à parler de son travail, il a fallu le succès de *The Road* pour le faire sortir de sa retraite lors d'une interview télévisée dans l'émission d'Oprah Winfrey. Dix romans jalonnent sa carrière. *The Road* est son dernier en date et il est considéré par beaucoup, dont le célèbre critique littéraire Harold Bloom, comme l'un des quatre plus grands écrivains américains contemporains (les trois autres étant Thomas Pynchon, Philip Roth et Don DeLillo).

Prix Pulitzer en 2007, le roman a d'abord été publié chez A. Knopf en 2006 avant de paraître en France en 2008 aux éditions de l'Olivier dans une traduction de François Hirsch. Il a fait l'objet d'une adaptation cinématographique par John Hillcoat en 2009. Acclamé à sa sortie comme le roman le plus achevé de McCarthy, il a également connu un grand succès populaire. Certains critiques y ont vu une forme de testament ou, tout au moins, un aboutissement dans l'œuvre McCarthienne, peut-être un point final à sa grande thématique de l'Humain et de la Nature : *The Orchard Keeper*, 1965 (rapport de l'Humain et la Nature) ; *All the Pretty Horses*, 1992 (la Nature) ; *Cities of the Plain*, 1998 (le recul de la Nature) ; *The Road* 2006 (la mort de la Nature et donc de l'Humain?). L'extrait proposé cette année au concours constitue l'incipit du roman.

Un mystérieux cataclysme a réduit le monde en cendres et les rares survivants dans cette Amérique post-apocalyptique sont revenus à l'état sauvage, formant des hordes de pillards cannibales. C'est dans ce monde dévasté, privé de couleurs et de lumière, qu'avancent un fils et son père, faisant route vers le sud, à la recherche d'un hypothétique endroit pour échapper à ce cauchemar. Dans cette parabole apocalyptique, où les ténèbres affrontent la pâle lueur d'espoir portée par l'amour de ce père pour son enfant, McCarthy nous invite à réfléchir à la condition humaine et la fragilité de la civilisation. Dans un monde où la nature est réduite en cendres, que reste-t-il de l'Humain? Peut-il seulement survivre? Oeuvre initiatique sur la transmission des valeurs et la perpétuation de la mémoire, on y retrouve un des grands thèmes chers à McCarthy et développé dans ses livres précédents: celui de la perte et de la trace. Ce roman est celui de la quête obstinée d'un paradis à jamais perdu – une Amérique qui n'existe plus – dans un monde sans relief, sans couleur où le temps semble aboli et les jours et les nuits se confondent dans un gris toujours plus gris.

Le texte proposé aux candidats posait paradoxalement un problème de par l'apparente extrême simplicité de sa syntaxe et sa charge lexicale somme toute assez réduite. Cette simplicité bien entendu voulue a parfois désarçonné les candidats qui ont cru bon d'étoffer certains syntagmes, de réagencer certaines phrases, voire parfois de les réécrire. Rappelons ici que si le jury ne tient pas rigueur aux candidats qui, hésitants face à des termes très précis, voire techniques – *flues*, *rimstone pool* et autres – auront tenté une approximation cohérente avec le contexte, il s'attend en revanche à ce qu'ils analysent précisément la syntaxe et le style de l'auteur afin d'en restituer une traduction la plus fidèle possible. Il n'est jamais inutile, sur le temps qui vous est imparti, de consacrer de longues minutes à cette analyse préalable.

A l'image de ces paysages désolés, le style de l'auteur est tout aussi dépouillé – certains critiques ont évoqué une « atomisation de la phrase ». Pour qui connaît le roman, le texte de McCarthy est fragmenté en nombreux paragraphes courts tandis que la ponctuation disparaît quasi entièrement: dialogues sans guillemets et virgules uniquement présentes lorsque nécessaires à la lisibilité du texte. De même, les mots de liaison sont soigneusement évités au profit de simples coordonnants, l'auteur préférant même juxtaposer

des phrases courtes, voire simplement nominales ou composées d'une suite d'adjectifs (pour ceux qui seraient intéressés, voyez la suite immédiate du passage proposé). Le recours très fréquent aux formes en *-ing* permet également de débarrasser le texte de toute scorie pour que ne reste que l'essentiel, le vital, l'os en quelque sorte.

Enfin, on notera que cette absence de ponctuation permet à l'auteur des effets de rythme parfois assez saisissants (*Tolling in the silence the minutes of the earth and the hours and the days of it and the years without cease*) mais pose bien évidemment des problèmes de traduction. L'effacement des marques de ponctuation à l'intérieur de la phrase mais aussi l'utilisation de points de fin de phrase pour morceler ce que l'ordre canonique devrait relier a gêné certains candidats. Il en est ainsi du point entre les segments 2 et 3: *Like the onset...* Si le sens reste malgré tout clair, le brouillage opéré par la création de phrases nominales et l'obligation faite au lecteur de recréer le liant du discours ont pu amener certains à ne pas voir, par exemple, que *His hand rose and fell softly...* (segment 3) faisait référence à la première phrase de l'extrait (*He'd reach out to touch the child sleeping beside him*) et que c'était donc le rythme régulier de la respiration de l'enfant qui soulevait la main du personnage principal.

Cet aspect de la ponctuation a été pris en compte par le jury. Si McCarthy pousse une tendance anglo-saxonne (utilisation de la virgule bien moindre en anglais qu'en français) jusqu'à l'extrême en supprimant le plus souvent possible les virgules, il est bon de rappeler qu'en anglais **la virgule n'est pas qu'une aide à la compréhension** ou un élément purement stylistique; elle obéit aussi, tout comme en français, à certains usages précis¹ et donc à une nécessité grammaticale essentielle à la correction syntaxique et à la compréhension du texte. Dans son *ABC de la version anglaise*², Françoise Vreck distingue plusieurs types de virgules:

- la virgule juxtaposante qui « vient en série et permet comme en français d'associer, sans suggérer de lien spécifique, des adjectifs, des noms, des groupes de mots ou des propositions de même nature et de même fonction. » Dans notre texte, *eyes dead white and sightless* (segment 12) devrait, pour lever toute ambiguïté, comporter des virgules juxtaposantes entre *eyes*, *dead* et *white*. Cette absence de virgules a parfois occasionné un sens.
- la virgule permettant la coordination des syntagmes : « Si le dernier élément d'une juxtaposition est particulièrement long et évoque une réalité différente des précédentes, la conjonction de coordination *and* est précédée d'une virgule, un peu comme si le locuteur reprenait son souffle avant de livrer le dernier élément de la série. » Et Françoise Vreck d'ajouter : « On remarquera qu'une virgule est d'autant plus volontiers introduite devant un *and* qu'un autre *and* dans la phrase associe des unités plus petites. » En respectant cet usage, il devrait y avoir une virgule entre *...and the days of it* et *and the years* (segment 9). De même, au segment 12, une virgule assurerait la lisibilité du groupe adjectival *...with eyes dead white and sightless, as the eggs of spiders*. et éviterait les interprétations erronées du type **...as sightless as the eggs of spiders*. La virgule bien sûr priverait la phrase de l'effet stylistique voulu par l'auteur.
- la virgule permettant la coordination des propositions. Dans le segment 4, *He pushed away the plastic tarpaulin and raised himself in the stinking robes and blankets and looked toward the east...* il devrait, si l'on s'en tenait à l'usage, y avoir une virgule entre *stinking robes and blankets* et *and looked toward the east...* pour bien manifester que ce sont deux verbes qui sont mis en parallèle.

¹ Pour les problèmes de ponctuation et les différents usages, on pourra se référer à l'ouvrage de Brigitte Guillebon et Fabien Fichaux, *Just Write it*, Ellipses, 2001; Françoise Grellet, *The Mirrored Image*, Hachette, 2005.

² Longman France, 1996

Si le jury a été conciliant sur certaines « manipulations du texte » de la part de candidats soucieux d'en restituer le style, il a tout de même sanctionné une ponctuation fautive pouvant entraîner des non-sens et, bien évidemment, les contresens induits par une lecture trop hâtive du texte, aveugle aux considérations syntaxiques présentées plus haut.

En dehors de toute question stylistique, le réagencement des phrases tenté par certains candidats posait un autre problème: le passage proposé évoquait le cauchemar du personnage. En observant attentivement l'enchaînement du texte, on s'aperçoit que la description qui commence l.9 s'articule autour de deux axes: le cheminement du père et de l'enfant dans la grotte jusqu'au lac souterrain où se trouve la bête (*wandered/like pilgrims/until they stood... et*, d'autre part, la description des lieux (*lights playing/deep stone flues/tolling/on the far shore...*) Cet entrelacement de phrases confère toute sa sinuosité au texte ainsi que sa dimension labyrinthique. On voit bien ici le risque à vouloir réorganiser ce savant agencement.

Enfin les temps et leur traduction ont parfois été source de difficultés. Rappelons ici que le passé composé convient mal au style littéraire et doit, en principe, être réservé au style journalistique et aux dialogues. Reste le choix entre imparfait et passé simple qu'une analyse du contexte permettait d'effectuer. La différence entre les deux est expliquée dans de trop nombreux ouvrages³ (action ponctuelle/valeur descriptive pour faire simple) pour être détaillée ici.

Ce texte comportait des glissements aspectuels qu'il convenait de repérer (notamment la rupture ligne 4).

EXAMEN DETAILLE DES SEGMENTS ET PROPOSITIONS DE TRADUCTION

- **Segment 1:** *When he woke in the woods in the dark and cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him.*

Deux difficultés majeures ici: le choix des temps et la traduction du groupe prépositionnel *in the wood in the dark and cold of the night*. La détermination du temps passe par le repérage de la deuxième forme verbale tronquée (*'d reach out*): il ne peut s'agir ici d'un *pluperfect*. Il ne fallait bien évidemment pas confondre *'d reach* et *'d reached* ; par ailleurs l'antériorité serait ici absurde par rapport à la subordonnée temporelle au *preterit*. Reste donc la contraction de *would*, valeur ici non pas de conditionnel (également impossible en contexte) mais de procès itératif, soit la valeur dite de « fréquentatif ». Profitons-en pour rappeler que ce *would* n'est pas un strict équivalent de *used to* (traduire ici par *avait l'habitude de* est un grave faux sens: *used to* a en effet une valeur surtout aspectuelle). Il permet de mettre l'accent sur l'opposition passé-présent. *Would* ne traduit pas cette idée et souligne davantage l'activité du sujet. En français un simple imparfait suffit à rendre cette valeur de répétition d'un processus.

Quant au deuxième point, une lecture trop rapide du segment a donné lieu à des erreurs de portée telles que **les bois obscurs* par exemple. Le style de l'auteur est dépouillé, la répétition de *in* donne un rythme bien particulier à la phrase qu'il faut s'efforcer de respecter. De même, il était souhaitable de maintenir les binômes lexicaux entre le premier et le deuxième segment (*dark/darkness*), toujours pour les mêmes raisons. Il fallait résister à la tentation de l'étoffement et du rajout (*il tendait la main pour *tenter/réussir à...*) et, au contraire, chercher à alléger la syntaxe quand c'était possible (ex : *l'enfant endormi à ses côtés*). Enfin, prenez garde aux erreurs de détermination dues au calque de la formulation anglaise : **il tendait sa main*.

³ par exemple, Jean Rey, *Dictionnaire sélectif et commenté de la version anglaise*, Ophrys, 1984.

Suggestion de traduction: **Lorsqu'il se réveillait dans les bois dans l'obscurité et le froid de la nuit, il tendait la main pour toucher l'enfant endormi à ses côtés.**

- **Segment 2:** *Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before.*

Le point essentiel ici est celui de la détermination : *∅ Nights dark beyond darkness and the days...* *Nights* devient ici un espace sans fin, insécable où règne l'absence de repères contrairement à *the days*. Il était bienvenu de marquer cette différence dans la traduction. (**Nuits et jours* par exemple n'était donc pas acceptable).

La deuxième difficulté est d'ordre syntaxique et consiste à bien comprendre la portée de *what* dans la phrase. *What* renvoie ici à l'ensemble des jours précédents. Toute traduction renvoyant à un élément singulier aboutissait à un contresens syntaxique (**celui qui/que le précédent/que la veille...*).

Comme précédemment, il fallait se garder de tout ajout ou tentation de réécriture du texte. Beaucoup de candidats ont cru bon d'introduire un verbe : **les nuits étaient...* La place quelque peu surprenante de *each one* dans la phrase pouvait difficilement être conservée telle quelle, mais il ne fallait pas pour autant la considérer comme redondante et l'omettre: elle participait au sens et au rythme de la phrase. Il en allait de même pour *the days*. Pour ce qui est de la ponctuation, ce segment pouvait difficilement se passer de virgule en français, contrairement à la phase-source.

Enfin, nous invitons les candidats à être très rigoureux dans les choix lexicaux, même sur les termes en apparence les plus simples : *jour* et *journée* ne sont pas interchangeables.

Suggestion de traduction: **Des nuits obscures au-delà de l'obscur et les jours, chacun plus gris que tous ceux qui s'étaient écoulés jusqu'alors/que tout ce qui avait précédé/que tous ceux d'avant.**

- **Segment 3:** *Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world. His hand rose and fell softly with each precious breath.*

Dans un geste de tendresse, le père s'assure de la respiration de l'enfant. Ce geste est amorcé dans le segment 1 et semble participer d'un « rituel » souligné par la forme fréquentative. Il ne peut s'agir ici d'une occurrence ponctuelle. Il faut donc choisir l'imparfait.

Les *phrasal verbs* constituent toujours un problème pour le traducteur et, en ce domaine, toute systématisation est dangereuse. En règle générale, c'est souvent la préposition qui apporte un élément clé et doit être traduite. Cependant, dans notre texte, son association au verbe *dim* ainsi que l'image du glaucome changent la donne. La préposition fonctionne et souligne le processus de perte visuelle. On pouvait donc envisager ici une simple forme verbale, telle que *voiler* ou *assombrir* qui convenait pour rendre compte du processus décrit.

Au niveau lexical, le OED donne la définition suivante pour *onset* : "*the beginning of some (esp. unpleasant) operation, situation, condition*"; le choix de la traduction devait donc rester cohérent avec la maladie (*les prémices, les premiers symptômes...etc.*).

Ici aussi de nombreux candidats ont procédé à des ajouts inutiles et non fidèles au style de l'auteur (**c'était comme, c'était comparable à...*). Inutile aussi de sur-traduire *some* (*une espèce de, un genre de...*). Ces deux remarques valent pour le segment 7 (*Like pilgrims/some gigantic beast*).

Enfin, attention à l'ordre des adjectifs en français: "*une précieuse respiration*" n'est pas "*une respiration précieuse*".

Suggestion de traduction: **Comme les prémices d'un glaucome froid voilant le monde. A chaque précieuse respiration, sa main se soulevait et retombait doucement.**

- **Segment 4:** *He pushed away the plastic tarpaulin and raised himself in the stinking robes and blankets and looked toward the east for any light but there was none.*

Ici encore, le *phrasal verb* doit bien être pris en compte: *push away* n'est pas *push*. Contrairement à l'occurrence précédente, *away* marque bien l'éloignement. Le verbe *raise* doit attirer notre attention: McCarthy n'utilise pas *rise* ou *get up*. *Raise* ajoute une dimension de pénibilité, d'effort à la simple action de se lever. Il est intéressant de noter ici que l'un des autres sens de *raise* donné par l'OED est « *to restore to life, resurrect* ». Il ne s'agit probablement pas d'un hasard ici. Le préposition *in* (*raised himself in*) excluait toute interprétation du genre **parmi* ou **au milieu de* (*among*) ou bien l'idée de *s'extirper*, *se débarrasser de*... C'est avec les couvertures **sur lui** qu'il se redresse. Ont été acceptées, par exemple, les traductions suivantes : *il se leva/se releva/se mit debout/se redressa sous/enveloppé dans/couvert des*...

Le temps change dans ce segment; il convenait de repérer cette rupture. Le fréquentatif ne s'applique plus ici. Les actions s'enchaînent dans la narration, ce qui est confirmé dans le segment suivant avec la forme verbale *'d wakened*. Il convient donc d'employer le passé simple.

Attention à la portée de l'adjectif *stinking* qui s'applique nécessairement ici à *robes* et *blankets*.

Enfin, au niveau purement lexical, l'OED donne la définition suivante pour *tarpaulin*: "*a waterproof protective covering or sheet of heavy-duty treated cloth*". Le terme large de "*bâche*" convenait ici. Pour le terme *robes*, il désigne de longs vêtements, des plaids, voire aux Etats-Unis des couvertures. Le calque n'était pas recevable ainsi que des traductions trop précises (**robes de chambre* ou **pardessus* par exemple).

Suggestion de traduction: **Il repoussa la bâche en plastique et se releva péniblement dans les manteaux et les couvertures empuantis et regarda vers l'est pour voir s'il y avait la moindre lumière mais il n'y en avait aucune.**

Pour le reste du segment, on se reportera à l'explication des choix de traduction.

- **Segment 5:** *In the dream from which he'd wakened he had wandered in a cave where the child led him by the hand.*

Ici encore, les premiers éléments à considérer sont les formes verbales et les problèmes d'aspect. La narration du rêve commence par une antériorité (*past perfect*), prolongée sur la forme suivante tandis que le dernier verbe du segment est au *preterit*. Le *past perfect* est nécessaire en anglais pour marquer un cadre narratif antérieur par rapport à la narration (*raised himself/looked toward*...). Mais en français, le calque avec le plus-que-parfait est lourd et inutile. On peut envisager de rendre cette antériorité grâce à "*venir de*" par exemple. Outre l'allègement de la phrase, cela permet d'éviter certaines erreurs constatées dans de nombreuses copies consistant à traduire le verbe *led* par un plus-que-parfait.

Ce segment illustre aussi le point évoqué plus haut sur la ponctuation: difficile de construire une phrase compréhensible ici sans avoir recours à la virgule.

Par contre il était ici aussi mal venu de re-thématiser la phrase (par exemple: *il venait de se réveiller d'un rêve dans lequel*...).

Suggestion de traduction: **Dans le rêve dont il venait de se réveiller, il errait dans une grotte où l'enfant le menait par la main.**

- **Segment 6:** *Their light playing over the wet flowstone walls.*

Au risque de se répéter, la simplicité syntaxique du segment doit être respectée. Beaucoup de candidats ont tenté de réagencer ou de complexifier la phase inutilement, trahissant par là même le style de l'auteur.

Leur lumière ne **joue* pas sur les parois (la calque est très maladroit), il fallait retrouver une collocation acceptable comme *danser*.

Le contexte est important: *cave* dans le segment précédent nous indiquait que l'espace dans lequel les personnages évoluent est naturel. Il convenait donc de proscrire toute traduction laissant supposer quelque chose de construit par l'homme pour *walls* et *flowstone* (**murs de *pierre de taille* par exemple). *Flowstone* est un terme technique très précis que tous les dictionnaires ne donnent pas. Le jury a considéré comme pertinente toute traduction cohérente, c'est-à-dire renvoyant à des matières minérales naturelles fonctionnant dans le contexte. L'OED en donne la définition suivante: "*rock deposited by water flowing in a thin sheet; a rock formation so formed*". Il s'agit de la calcite que l'on trouve dans des formations géologiques comme les stalactites et les stalagmites.

Suggestion de traduction: **Leur lumière dansait sur les parois de calcite humides.**

- **Segment 7:** *Like pilgrims in a fable swallowed up and lost among the inward parts of some gigantic beast.*

Le cauchemar prend des proportions mythiques et mythologiques voire bibliques. Le terme de **bête* semble bien faible ici. On pense à Jonas et la baleine.

Le sémantisme de *swallow up* ne doit pas être évacué. *To swallow*: "*to take food in the stomach through the throat and gullet*"; *to swallow up*: "*figurative sense; cause to disappear*". *Engloutis* par le monstre, ils sont donc dans ses entrailles de pierre. Cette image est reprise au segment suivant avec "*flues*". Il convient de maintenir cette cohérence métaphorique entre ce segment et le suivant.

Enfin, il fallait éviter le calque sur *among*, **perdus parmi* ne pouvant fonctionner ici avec ce qui suit.

Suggestion de traduction: **Comme les pèlerins d'une fable engloutis et égarés dans les entrailles d'un/de quelque monstre de granit.**

- **Segment 8:** *Deep stone flues where the water dripped and sang.*

L'écueil principal ici était d'ordre syntaxique. Beaucoup de candidats ont traité *flues* comme s'il s'agissait d'un verbe conjugué. Dans une phrase au passé, cela était plus qu'improbable, d'autant plus que ce segment est le prolongement des segments descriptifs précédents. La description de la grotte se poursuit – à l'imparfait donc – et ces *flues* sont des conduits de pierre qui évoquent les entrailles du monstre. *Flues*: "*a duct in a chimney, a channel for conveying heat or water*" (OED). De même, certains ont traité *stone* comme un nom sur lequel porterait *deep* (**de pierre profonde*), ce qui était rigoureusement impossible. On ne peut que recommander aux candidats de traiter un segment comme partie d'un tout et de s'appuyer sur le contexte (et une analyse grammaticale précise) pour déterminer le sens.

Enfin, comme précédemment, il ne fallait pas chercher à alourdir le texte par des ajouts superflus (**il y avait / il se trouvait*) et encore moins de réagencer l'ensemble.

Suggestion de traduction: **De profonds conduits de pierre où l'eau gouttait et chantait.**

- **Segment 9:** *Tolling in the silence the minutes of the earth and the hours and the days of it and the years without cease.*

Les gouttes en tombant égrènent le temps, ce temps qui, à l'extérieur de la caverne, tend à se fondre dans l'uniformité grisâtre. L'agencement bien particulier de la phrase reproduisait cela. Il serait dommage, mais pas impossible, de modifier cette phrase au prix d'une perte considérable au niveau du rythme et du phrasé. Il fallait aussi veiller à bien respecter la portée de *of it* dans la phrase: ramener *years* au même niveau que *minutes* et *hours* et *days* induisait un contresens syntaxique grave. Comment, dès lors, construire cette phrase en respectant cette contrainte?

Une des solutions retenues consistait à utiliser un possessif devant les heures et les jours, et en laissant *the years* à sa place en fin de phrase (*les minutes de la terre et ses heures et ses jours et les années...*). La répétition de *et* permettait de conserver tout son rythme à la phrase et son phrasé biblique. On pouvait garder le calque "sans cesse" à condition de ne pas le laisser en fin de phrase et le placer en incise dans la structure.

Suggestion de traduction: ***Egrenant dans le silence les minutes de la terre et ses heures et ses jours et les années sans jamais s'interrompre.***

- **Segment 10:** *Until they stood in a great stone room where lay a black and ancient lake.*

Nouveau changement d'aspect. Ce segment est la suite logique et l'aboutissement de la progression des deux personnages dans les entrailles de la terre (cf. segment 7). L'imparfait n'est plus possible ici. Quant à l'imparfait du subjonctif (**jusqu'à ce qu'ils se tinssent*) il paraît bien ampoulé et peu adapté au style de McCarthy. Plus que le temps, c'est l'idée d'aboutissement qu'il faut privilégier (*avant d'arriver* par exemple faisait parfaitement l'affaire). Rappelons aussi que *to stand* ne se traduit pas de façon mécanique par *se tenir debout*. Seul le contexte doit guider votre choix: ici, *se retrouver*, *atteindre*, *déboucher* et tout simplement *être* pouvaient très bien fonctionner.

Attention aux candidats qui confondent encore *lie* /lay/lain et *lay/laid/laid*. Si le premier sens de *lie* est bien être *allongé/gésir*, il s'agit encore de trouver un terme susceptible de fonctionner dans le contexte. Choisissez la simplicité et le dépouillement. Cette remarque vaut aussi pour *black and ancient* qu'il ne fallait pas chercher à étoffer. Enfin, comme pour le segment 3, un *lac ancien* et un *ancien lac* ne sont pas la même chose.

Suggestion de traduction: ***Jusqu'à ce qu'ils se retrouvent/Puis ils se retrouvèrent/Avant de se retrouver dans une vaste salle de pierre où il y avait un lac noir et ancestral.***

- **Segment 11:** *And on the far shore a creature that raised its dripping mouth from the rimstone pool*

Pour ce segment, l'imparfait et le passé simple ont été acceptés à condition que le choix soit le même dans le segment suivant.

Le monstre, ici qualifié de *creature*, n'a évidemment pas de **bouche*, pas plus qu'il n'a de **museau* ou de **mufle* qui désignent une partie plus précise de sa gueule. Enfin, le terme *rimstone*, qui vient ici qualifier le lac dont il est question au segment précédent, est un autre terme technique pour lequel le jury a été indulgent pourvu qu'il reste cohérent avec l'ensemble décrit. *Rimstone* est un terme géologique: "*a layer of calcite deposited by evaporation round the rim of a pool of water*" (OED). Le terme le mieux adapté ici est sans doute *un gour (de calcite)*: "*dépression circulaire résultant souvent d'une activité volcanique/dépôts de calcite*".

Suggestion de traduction: ***Et sur la rive opposée, une créature qui levait une gueule dégoulinante de ce gour / bassin de calcite***

- **Segment 12:** *and stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders.*

Si la cohérence est respectée, imparfait ou passé simple ont été acceptés (cf. remarque précédente). Le problème ici est d'évidence syntaxique: la comparaison était tronquée (**as dead white and sightless as...**). Une lecture parfois trop hâtive pouvait induire une erreur de portée sur ce « as » qui renvoie bien à eyes et à son cortège d'adjectifs.

Dead n'est pas ici adverbe de degré comme c'est parfois le cas (*you are dead right!*), la collocation n'existant pas. Il s'agit bien de trois adjectifs dont les deux premiers ne sont pas séparés par une virgule.

Enfin, il fallait être vigilant sur la détermination de ce groupe nominal: **"*ses yeux"**, pas plus que **"*les yeux"** n'avaient de sens ici.

Suggestion de traduction: ***pour regarder fixement/et regarda/et regardait dans la lumière avec des yeux blancs, sans vie et aveugles comme des œufs d'araignée.***

- **Segment 13:** *It swung its head low over the water as if to take the scent of what it could not see.*

L'imparfait fonctionnait bien ici, et ce quel que soit le choix de temps effectué dans les deux segments précédents. En revanche, le passé simple ne pouvait s'envisager qu'en cohérence avec les segments 11 et 12.

Dans ce type de phrase, long enchaînement des mots monosyllabiques, chaque terme comptait et aucun ne devait être omis. Par exemple, *low* a souvent été non traduit (ou confondu avec *down*).

Le mouvement ici est rendu par le verbe *swung* qui doit être traduit avec rigueur (*balancer* et non pas *bouger* ou *agiter*). *Low*, associé à *over*, est locatif et situe la tête **au ras de/juste** à la surface de l'eau. Traduire *to take the scent* nécessite de retrouver une collocation équivalente dans la langue d'arrivée qui conserve la métaphore **et** de la chasse **et** de la recherche d'odeur. Le terme *scent* est défini comme: *"the faculty or sense of smell of an animal which finds its prey by this sense/the odour of an animal or a person used as a means of pursuit"* (OED).

Suggestion de traduction: ***Elle balançait la tête au ras de l'eau comme pour flairer l'odeur de ce qu'elle ne pouvait voir.***

SUGGESTION DE TRADUCTION POUR LE TEXTE

Lorsqu'il se réveillait dans les bois dans l'obscurité et le froid de la nuit, il tendait la main pour toucher l'enfant endormi à ses côtés. Des nuits obscures au-delà de l'obscur et les jours, chacun plus gris que tous ceux qui s'étaient écoulés jusqu'alors. Comme les prémices d'un glaucome froid voilant le monde. A chaque précieuse respiration, sa main se soulevait et retombait doucement. Il repoussa la bâche en plastique et se releva péniblement dans les manteaux et les couvertures empuantis et regarda vers l'est pour voir s'il y avait la moindre lumière mais il n'y en avait aucune. Dans le rêve dont il venait de se réveiller, il errait dans une grotte où l'enfant le menait par la main. Leur lumière dansait sur les parois de calcite humides. Comme les pèlerins d'une fable engloutis et égarés dans les entrailles d'un monstre de granit. De profonds conduits de pierre où l'eau gouttait et chantait. Egrenant dans le silence les minutes de la terre et ses heures et ses jours et les années sans jamais s'interrompre. Jusqu'à ce qu'ils se retrouvent dans une vaste salle de pierre où il y avait un lac noir et ancestral. Et sur la rive opposée, une créature qui levait une gueule dégoulinante de ce gour de calcite pour regarder fixement dans la lumière avec des

yeux blancs, sans vie et aveugles comme des œufs d'araignée. Elle balançait la tête au ras de l'eau comme pour flairer l'odeur de ce qu'elle ne pouvait voir.

EN GUISE DE CONCLUSION...

L'objet de ce rapport est de souligner avant tout l'importance d'une compréhension approfondie du texte-source et donc d'une analyse précise de ce dernier, préalable indispensable à toute traduction heureuse. La version est un exercice exigeant qui ne peut se fonder sur l'intuition. Traduire, c'est avant tout comprendre pour pouvoir restituer du sens dans une langue d'arrivée précise, fidèle, riche et correcte. Comme le soulignait avec justesse le rapport de l'année passée, la version est autant un exercice de compréhension qu'un exercice de restitution pour lequel la maîtrise de la grammaire et de l'orthographe reste essentielle. Qu'il soit permis d'ajouter ici que, cette année encore, le jury a eu le plaisir de lire d'excellentes copies de candidats qui, de toute évidence, ont bien assimilé ces recommandations.

Rapport établi par Pierre Péhaut, en collaboration avec la commission de traduction

EXPLICATION EN FRANÇAIS DE CHOIX DE TRADUCTION

Nous procéderons ici en trois temps.

Nous commencerons par formuler quelques remarques générales visant à préciser ce qui est attendu dans cette épreuve et les différents écueils à éviter. Nous invitons les futur-e-s candidat-e-s à consulter les rapports des années précédentes (tout particulièrement celui de 2013) qui précisent la méthodologie de l'épreuve et constituent d'excellents supports pour un entraînement systématique.

Dans un deuxième temps, nous fournirons une fiche détaillée pour les deux segments à traiter cette année, fiches qui reprennent les éléments d'identification, contextualisation et problématisation autour desquels l'analyse pourra être organisée.

Enfin, en guise d'illustration, nous avons choisi de reproduire une bonne copie, dans laquelle nous avons seulement corrigé quelques erreurs factuelles et maladresses de style. Nous espérons que ce choix vous sera utile, peut-être plus (utile) qu'un corrigé, certes modèle, mais qui peut vous paraître infaisable en temps limité et sans documents.

On rappellera qu'il n'existe pas une seule façon d'analyser un segment. Les exemples proposés ici ne sont pas parfaits et ne reflètent qu'une possibilité de traiter les problématiques repérées. Ils reprennent néanmoins les lignes directrices de la méthodologie de l'épreuve telles qu'évoquées ci-dessous, tant du point de vue du fond que de la forme.

Nous espérons que ces éléments de corrigé vous seront utiles pour préparer cette épreuve exigeante mais, nous le pensons sincèrement, extrêmement formatrice pour tout enseignant d'anglais.

REMARQUES GENERALES

On commencera par noter que le choix, lors de cette session, de proposer seulement deux segments à étudier a clairement permis à une majorité de candidat-e-s de beaucoup mieux organiser leur temps. Si certain-e-s ont encore eu du mal avec la durée de l'épreuve et ont rendu des copies incomplètes ou terminées dans la précipitation, la plupart ont visiblement eu le temps de structurer et de rédiger des commentaires complets et qui témoignaient d'une connaissance, même imparfaite, de la méthodologie de l'épreuve.

Dès lors, comment expliquer des notes encore souvent basses? Plusieurs éléments entrent en ligne de compte qui, lorsqu'ils sont combinés dans une même copie, deviennent très pénalisants. Quels sont ces éléments? On les reprendra ci-dessous par ordre, nous semble-t-il, croissant de difficulté et on les illustrera avec des exemples de traitement des segments de cette année.

- **Remarque d'ordre typographique:** nous avons systématiquement éliminé le recours à l'italique, auquel vous n'avez pas accès dans vos copies rédigées à la main. Les formes qui auraient dû apparaître en italique apparaîtront donc entre guillemets. Ceci pour signaler que l'utilisation des guillemets est requise à chaque fois que vous utilisez un élément en mention et non en usage. Comparez : « On commencera par noter que... » et « Le pronom indéfini 'on' marque l'indétermination ».

- **Une copie bien rédigée, dans un bon français**

Ceci exige, en amont, une bonne préparation à l'épreuve et une bonne connaissance de sa méthodologie afin de pouvoir produire très vite un brouillon complet et clair, sorte de fiche signalétique des segments à étudier et du plan qui sera suivi. Ceci libère du temps ensuite pour organiser et rédiger ses analyses, se relire et se corriger. Des éléments purement matériels peuvent aider : veillez à produire une copie aérée et une écriture lisible (soyez-y particulièrement attentifs si vous savez que votre écriture peut être difficile à déchiffrer). Style télégraphique et présentation tabulaire sont à proscrire. Pour autant, on ne peut que vous conseiller de viser la simplicité (par exemple : évitez les phrases trop longues et alambiquées) et la sobriété (inutile de perdre du temps à agrémenter votre copie d'éléments calligraphiques variés et colorés !)

- **Une identification grammaticale correcte**

Il vous est demandé de toujours identifier les différents éléments étudiés. Par exemple, ne pas parler de « la traduction de 'on' » mais de « la traduction du pronom indéfini 'on' ». On parle ici d'identification traditionnelle, selon une terminologie pas nécessairement spécialiste et surtout pas jargonnante. Cela ne s'invente pas et ne peut être que le fruit d'un travail rigoureux et systématique de révision générale du système des deux langues. Il ne s'agit pas là que d'un pensum auquel se soumettre l'année de préparation du concours : remettre ses connaissances à jour, dans ce domaine aussi, est un travail enrichissant pour tout enseignant, qui fait partie de notre formation permanente, indépendamment de la réussite au concours. Ainsi, il est intéressant de réfléchir à l'étiquette adaptée pour « on », de saisir la différence entre « pronom impersonnel » et « pronom indéfini ».

1. Utiliser l'analyse grammaticale comme outil et non comme finalité de l'exercice

On évitera ainsi de fournir une description linéaire du segment, détachée de toute perspective de traduction. Cette étape est nécessaire dans votre brouillon (cf. fiches plus loin) mais dans votre analyse rédigée, les différents éléments sont à rattacher à l'explication de choix de traduction. Ils viennent l'étayer, l'expliquer, l'illustrer. Par exemple, pour le segment de version, la démarche doit viser à justifier la traduction de la construction verbale complexe, pas à répondre à la question, problématique, du statut et de la fonction des deux compléments prépositionnels. On évitera également de plaquer des éléments de cours et de donner des exemples tirés des manuels consultés lors de la préparation. L'argumentation grammaticale, linguistique, mais aussi stylistique doit être mise au service d'une réflexion sur la traduction de segments précis.

- **Une analyse pertinente et cohérente par rapport au texte de départ**

Si, nous l'avons déjà dit, il n'existe bien sûr pas une et une seule façon de traiter et traduire un segment, toutes les traductions ne sont pas acceptables. Certaines se révèlent fausses du point de vue du système du français et/ou de l'anglais ; d'autres par rapport au texte de départ dont est extrait le segment à étudier. Ainsi, dire que le pronom personnel « they » ne peut être utilisé pour traduire « on » parce qu'il aurait une référence générique est faux en langue ; dire qu'on peut le traduire, dans ce contexte précis, par « we » est une erreur du point de vue de la structure narrative de l'extrait proposé.

Ici encore, aboutir à une analyse juste ne s'improvise pas et repose à la fois sur une bonne connaissance du système des deux langues mais aussi sur une lecture attentive du cotexte dans lequel le segment apparaît.

- **Une tentative (plus ou moins aboutie) de problématisation**

C'est sans doute ici la difficulté la plus grande : il n'est pas aisé de saisir la différence entre décrire sa propre traduction et la « problématiser » ; entre étiqueter des difficultés de traduction et en proposer une vision problématisée. Ce que l'exercice requiert c'est que la traduction d'un segment soit envisagée à la lumière des « problèmes » engendrés par les différences existant entre langue de départ et langue d'arrivée. L'analyse cherchera ensuite à résoudre au mieux ces « problèmes », en les nommant et en les explicitant, dans une perspective contrastive. Ainsi, « la traduction de 'on' » ne constitue pas en soi une problématique. Elle le devient si l'analyse se construit à partir d'une vision contrastive et contextualisée : face à la fréquence de « on » en français et à l'absence d'équivalent direct en anglais, le traducteur doit choisir parmi différents procédés, choix qui sera guidé par des contraintes cotextuelles. Dans ce cas précis, la question qui se pose devient : quelle forme choisir pour rendre l'indétermination du texte du départ et la rupture narrative marquée par le choix du pronom indéfini « on » dans le texte-source ?

- **Une argumentation claire**

Indépendamment de la qualité de la langue, l'argumentation dans vos analyses sera claire si vos idées sont claires sur les problèmes posés par les segments et la façon que vous choisirez pour les résoudre. Reste ensuite à s'attacher à faire de vos explications de véritables analyses, c'est-à-dire à dépasser le stade purement descriptif. Vous devez essayer d'amener votre lecteur vers votre choix final, ce qui exige d'adopter une posture démonstrative : vous avez identifié et explicité un problème et vous allez tenter de le résoudre pas à pas, en envisageant, évaluant et excluant des traductions possibles pour en arriver à votre choix final, par exclusions successives. Pensez à bien vérifier que le choix final retenu n'est pas contradictoire avec l'analyse développée dans la copie. Veillez également à ne révéler la traduction choisie pour une partie du segment qu'après l'avoir envisagée. Par exemple, une analyse de la traduction de « on » se termine par : « on pourra donc traduire par 'they heard' » alors que la détermination verbale n'a pas encore été envisagée dans la copie et qu'elle le sera deux paragraphes plus loin pour aboutir à la traduction « they could hear ».

Tout ceci est évidemment plus facile à dire qu'à faire ! Mais nous espérons que ces remarques auront clarifié certains aspects de la méthodologie de l'épreuve. Reste l'entraînement, seul capable de vous faire non pas *comprendre* mais *ressentir* la méthodologie attendue.

SEGMENT DU THEME : « SOUDAIN, ON ENTENDIT DISTINCTEMENT LE VENT HURLER »

Description / identification du segment

Le segment est une proposition complexe coordonnée composée de l'adverbe de temps « soudain » (en position initiale détachée), du pronom indéfini « on », sujet du verbe de perception (involontaire) au passé simple « entendit », de l'adverbe de manière « distinctement » et de la proposition infinitive « le vent hurler », complément d'objet direct du verbe principal/de l'enchâssante.

Éléments de contextualisation

Le texte se présente comme une description (succession d'imparfaits, focalisation interne, regard du personnage de Janine). Si on note certains procès ponctuels au passé simple, il faut remarquer qu'il s'agit de verbes de perception dont la source reste le personnage de Janine. Le paragraphe dans lequel se situe ce segment marque une rupture dans le texte: à la perception visuelle du personnage de Janine succède la perception auditive élargie à un ensemble plus large de sujets.

Problématisation

On peut dégager trois problématiques principales:

- 1) comment rendre l'indétermination du pronom indéfini dans ce contexte particulier ?
- 2) quelle détermination verbale choisir pour traduire le verbe de perception ?
- 3) quel type de complémentation choisir pour traduire l'infinitif français ?

Deux problématiques secondaires peuvent faire l'objet de développements plus rapides:

- 4) la traduction du verbe « hurler » envisagée d'un point de vue lexical ;
- 5) d'un point de vue syntaxique, la place des deux adverbes.

1. Traduction de « on »

L'anglais offre plusieurs choix pour traduire le pronom indéfini « on », extrêmement fréquent en français : éléments pronominaux (les pronoms personnels « You », « we », « one (someone) », « they ») substitués nominaux ou transformations syntaxiques (passivation, prédication d'existence).

Solutions à envisager mais à exclure:

La prédication d'existence « there was... » nous éloigne trop du texte de départ et offre une vision distanciée qui ne correspond pas à l'orientation subjective du texte-source, même dans ce segment. Le pronom personnel « one » est à exclure : le référent, bien qu'indéterminé, n'est pas générique. « We » n'est pas non plus approprié, dans la mesure où il inclurait le narrateur, ce qui n'est pas le cas dans cet extrait. « You » n'est pas envisageable non plus ni dans sa valeur générique (« anyone ») ni dans sa valeur spécifique (puisque l'on n'a pas d'appel à un quelconque co-énonciateur). On exclura également l'utilisation d'un substitut nominal comme « the passengers », trop précis et potentiellement inexact.

Solutions acceptables:

« They » est acceptable mais on lève alors partiellement l'indétermination de « on » en lui assignant un référent certes imprécis mais que l'on peut reconstruire.

Seul le passif permet de conserver le même degré d'indétermination que le pronom français et de ne mentionner aucune source de perception clairement identifiable.

2. Choix lexical pour « hurler »

Le choix du temps et de l'aspect ne pose pas problème : le prétérit simple s'impose ici. Le choix de traduction porte sur le domaine modal.

Soit on considère qu'avec « soudain », le passé simple évoque une occurrence ponctuelle de l'événement « entendre le vent hurler », et l'on traduira par un prétérit simple, sans modal. Soit on prend en compte les différents éléments qui marquent ici une focalisation interne et on préférera avoir recours au modal « could » comme marque d'une perception subjective.

On peut rapidement réfléchir à la traduction du verbe à partir des différences d'extension lexicale dans les deux langues et de la spécialisation du vocabulaire anglais, en particulier dans le domaine des perceptions. De multiples traductions sont possibles hors contexte (« scream », « yell », *etc.*) ; très peu restent acceptables lorsque le verbe est associé à « vent » (« howl », « wail » et « roar »).

3. Détermination verbale

Entendit

Les deux lectures sont possibles. Il ne s'agit donc pas de trancher à tout prix mais de commenter la différence et de faire un choix de traducteur à la lumière de ces commentaires.

(le vent) hurler

Ici le choix entre complémentation infinitive ou gérondive n'est pas contraint syntaxiquement mais il marquera des types différents de représentation de la perception: plus neutre et distanciée avec l'infinitif (± « on entendit le vent hurler ») ; plus subjective avec le gérondif (± « on entendit le vent qui hurlait »).

Ici encore les deux formes sont possibles ; il convient de justifier un choix (subjectif) de traduction.

On peut également envisager une nominalisation/transposition dans le domaine nominal : « the howling of the wind ». On exclura en revanche une transposition dans le domaine adjectival (« the howling wind ») qui est contradictoire avec la progression du texte de départ.

4. Place des adverbes

On pourra rapidement s'interroger sur la place des adverbes: place contrainte dans le texte-source ; dans le texte-cible: pas de latitude pour « soudain » (position initiale détachée pour marquer la rupture);

« distinctement » : dépend de la construction choisie en amont (position médiane ou finale).

Traductions acceptées

Suddenly, they distinctly heard the wind howl/howling

Suddenly, they could distinctly hear the wind howl/howling

Suddenly, the wind was distinctly heard to howl/howling

Suddenly, the wind could be distinctly heard howling/to howl

Suddenly, the howl/howling of the wind could be distinctly heard/could be heard distinctly

all of a sudden/clearly/wail/roar ont également été acceptés

SEGMENT DE LA VERSION : « LOOKED TOWARD THE EAST FOR ANY LIGHT BUT THERE WAS NONE ».

Description / identification

Le segment est constitué de deux propositions coordonnées.

La première comporte une construction verbale complexe, organisée autour du verbe « look » au prétérit simple précisé par deux compléments. Si « looked toward the east » ne pourra être interprété que comme un verbe suivi d'un groupe prépositionnel circonstant/adverbial, la construction « (looked) ... for any light » peut être considérée comme indécidable: verbe simple plus groupe prépositionnel circonstant (de but) ou verbe à particule suivi d'un complément d'objet direct.

La deuxième proposition est constituée d'une construction existentielle/prédication d'existence (au singulier et au passé) « there was » suivie du pronom négatif « none » (= « no light », écho au groupe nominal « any light » de la première proposition).

Éléments de contextualisation

La scène se passe dans un monde post-apocalyptique où le jour semble ne jamais se lever. La quête de lumière est au cœur des préoccupations du personnage mais reste désespérément vaine. Le segment à étudier s'inscrit dans ce contexte.

Problématisation

Deux problématiques principales peuvent être dégagées:

- 1) comment rendre les différents éléments de sens de la construction verbale complexe anglaise?
- 2) comment restituer l'écho produit par les deux expressions de la quantité?

On pourra également aborder les choix aspecto-temporels pour traduire le prétérit simple et les choix lexicaux pour traduire le nom « light ».

1. Détermination verbale

Contrairement au reste de l'extrait, le prétérit simple ici ne peut être rendu par l'imparfait mais seulement par un passé simple : depuis le début de la phrase (« he pushed... »), on a quitté la description et l'itération qui caractérise le début de l'extrait ; une lecture ponctuelle, séquentielle, chronologique s'impose.

2. Complémentation verbale

L'extrême concentration du groupe verbal, caractéristique de l'anglais, ne pourra être calquée en français (« *regarda vers l'est pour + GN »). Il conviendra donc de recourir à une amplification et à une redistribution des sémantismes. Trois traits devront être restitués : vision (« look »), direction (« toward »), recherche/but (« (look) for »), ce qui conduira à des transpositions (changement de catégorie grammaticale)

et/ou modulations (différence de point de vue) : « pour voir s'il y avait »/« à la recherche de/en quête », par exemple.

3. Lexique

Pour traduire le nom « light », on peut choisir de rester au plus près du texte de départ et opter pour le terme générique (hyperonyme) équivalent « lumière ». On peut aussi envisager l'hyponyme « lueur », qui marque un faible degré et, comme le point cardinal, suggère le lever du soleil.

4. Quantité/qualité

Dans ce contexte, la présence du quantifieur « any » est justifiée par le fait que l'existence de lumière n'est pas assurée, au contraire (alors que « some » présupposerait cette existence). Ceci exclut de traduire « any » par « une/de la lumière » et impose de rendre ce trait au niveau lexical en ajoutant un adjectif: « la moindre lumière/une quelconque lumière/quelque lumière ».

« None » fait écho au quantifieur de la première proposition et marque une négation renforcée (≠ « not any »). Ceci conduit à écarter « il n'y en avait pas » (trop faible et qui pose une existence potentielle) et à préférer une traduction par les pronoms indéfinis « rien » ou « aucune ».

Traductions acceptées

*se tourna vers l'est/regarda vers l'est
pour voir s'il y avait/à la recherche de/en quête de
la moindre lumière/une quelconque lumière/quelque lumière
mais il n'y avait rien/il n'y en avait aucune*

EXEMPLE DE BONNE COPIE

« Soudain on entendit distinctement le vent hurler »

Le segment à étudier, une proposition complexe coordonnée, est extrait d'un passage caractérisé par une narration à la troisième personne ; l'instance narrative est omnisciente et extérieure aux événements narrés (narrateur hétérodiégétique). Le personnage de Janine est cependant clairement construit dans le premier paragraphe comme la source de perception. Notre segment constitue une charnière dans le texte car il marque une rupture à la fois narrative (par l'usage de l'adverbe de temps « soudain », antéposé et en position détachée), mais aussi par l'utilisation du pronom indéfini « on », qui pose la question de la source de perception.

La problématique principale concernera donc la traduction du pronom personnel sujet de cette proposition. On s'intéressera également à la détermination verbale (temps, aspect, modalité éventuelle) du verbe de perception involontaire « entendre » au passé simple. Enfin, on mènera une réflexion d'ordre lexical et morpho-syntaxique sur la traduction du verbe de la proposition infinitive complément d'objet direct du verbe principal (« hurler »).

La traduction du pronom indéfini « on », qui n'a pas d'équivalent direct en anglais, est un problème bien connu de tout angliciste. Le choix entre les différentes formes possibles dépendra en grande partie du degré d'implication des différents protagonistes mais aussi du narrateur. Ainsi, on ne retiendra pas « one », beaucoup trop général ici : il ne s'agit pas d'énoncer une vérité générale, ni même un commentaire pouvant s'appliquer à quiconque. Ce qui est énoncé ici s'applique à une situation qui, bien que fictive, n'en demeure pas moins spécifique. L'appel au « co-énonciateur » (dans ce cas : le(s) lecteur(s) potentiel(s)) que marquerait l'utilisation du pronom personnel de deuxième personne « you » est ici exclu. Dans l'extrait qui nous est proposé, le narrateur se situe à l'extérieur des événements narrés (la diégèse), il n'est pas identifiable à un personnage de la fiction. Ce qui conduit à exclure également le pronom personnel de première personne du pluriel « we ».

Il ne semble pas impossible de traduire « on » par le pronom personnel de troisième personne du pluriel « they », puisque ce sont bien Janine, son mari (s'il n'a pas perdu l'ouïe, après la vue et le toucher...) et les autres passagers potentiels du car, même si rien dans l'ait proposé ne permet de savoir si d'autres personnes sont présentes, à part le chauffeur. L'utilisation du pronom de troisième personne du pluriel contribuerait à créer une sorte de communauté de sujets, sources multiples de la perception. Or cette « communauté perceptive/auditive » n'existe précisément pas dans le texte de départ, dans lequel seules Janine et la mouche semblent animées. Le choix de « on », en lieu et place du prénom Janine ou du pronom personnel « elle », comme antérieurement dans le texte-source, marque un déplacement de la focalisation : si Janine entend ce bruit, c'est que quiconque dans la même situation qu'elle l'aurait entendu. Il s'agit d'une perception involontaire qui s'impose brutalement (« soudain ») à tout être réceptif présent. C'est donc le choix d'une tournure passive qui semble s'imposer ici. Elle permettra de ne pas mentionner le siège de la perception.

D'un point de vue grammatical, la passivation ne pose pas de problème : on peut passiver le verbe « hear » et faire monter le complément d'objet direct en position de sujet : *the wind/be heard*. Toutefois, dans le texte de départ, le COD n'est pas un groupe nominal mais une proposition infinitive. Il nous faudra donc trancher sur le choix du sujet de la construction passive (groupe nominal « the wind » ou « the V-ing wind »).

Nous nous intéresserons d'abord à la détermination verbale du verbe principal. Le passé simple du texte-source indique clairement une rupture par rapport à la situation décrite dans le paragraphe précédant dans lequel les verbes étaient principalement à l'imparfait. Le prétérit simple marquera lui aussi cette rupture : « GN sujet+was heard ». Le verbe étant un verbe de perception, on peut s'interroger sur la nécessité d'ajouter une modalité qui insisterait sur les conditions de possibilité de la perception (et non sur la capacité du sujet lui-même à percevoir). L'adverbe « distinctement » nous fournit un indice : il marque une insistance sur la manière dont est perçu le bruit. Il semble donc pertinent ici d'avoir recours au modal CAN au prétérit : « could be heard ».

Le verbe « hurler » peut d'abord être envisagé d'un point de vue lexical. Il dénote un cri puissant. Fréquemment utilisé pour le vent, il implique si ce n'est une nuance de personnification, du moins d'animation du vent. Si « scream » et « yell », par exemple, ne peuvent entrer en collocation avec le nom « wind », « howl » semble convenir pour deux raisons : il peut être utilisé pour les humains comme pour les animaux (loups, par exemple) et dénote un cri qui peut produire (ou être produit par) l'effroi.

Reste à s'interroger sur la forme de l'infinitif. D'un point de vue strictement grammatical, et étant donné les choix de traduction déjà faits, il nous faut choisir entre l'infinitif complet et V-ing : « could be heard to howl/howling ». Les deux constructions sont acceptables ici, mais on pourra être tenté de choisir de marquer l'aspect imperfectif qui permet de saisir le procès de l'intérieur. On peut également se demander si l'on choisira de placer V-ing en position adjectivale (« the howling wind could be heard »). On préférera rester plus fidèle à la structure de l'information, l'organisation thématique du texte-source et maintenir la relative focalisation sur l'élément présenté comme nouveau, à savoir le bruit produit par le vent. On gardera donc « howling » en position post-verbale : « the wind could be heard howling ».

Les deux adverbes peuvent être traduits par leurs équivalents anglais : « suddenly » et « distinctly ». Marqueur de rupture « suddenly » gardera sa position initiale détachée. « Distinctly » sera placé en position médiane, après le premier auxiliaire modal. La position finale (« could be heard distinctly ») est recevable mais produirait une rupture thématique par rapport au texte-source.

Notre proposition finale de traduction est donc : « suddenly the wind could distinctly be heard howling ».

« looked toward the east for any light but there was none »

Ce segment, constitué de deux propositions coordonnées, est extrait d'un passage dans lequel les perceptions visuelles ont une grande importance. La description, focalisée (malgré une narration à la troisième personne du singulier) sur le personnage masculin désigné par le pronom personnel « he », est fondée sur un contraste constant entre (recherche de) lumière et obscurité.

Le verbe de la première proposition (« looked ») est complété par deux groupes prépositionnels « toward the east » et « for any light » qui indiquent l'orientation et la motivation du regard. La deuxième proposition, reliée à la première par la conjonction de coordination adversative « but », est constituée d'une structure présentative « there was », dans laquelle la proforme « there » est sujet grammatical, et du pronom négatif « none », sujet réel du verbe.

Ce segment soulève principalement la question du lexique et des structures à utiliser dans le texte-cible pour traduire le type de perception décrite de manière extrêmement compacte en anglais. Un calque de structure étant exclu (« *regarda vers l'est pour + GN », il faudra ré-agencer le segment tout en veillant à

restituer tous les traits sémantiques présents dans le texte de départ et à rester fidèle, autant que faire se peut, à l'organisation de l'information dans le texte de départ. La question de la traduction du quantifieur « any » devra aussi être posée et envisagée en lien avec l'écho qu'il reçoit dans la deuxième proposition avec le pronom négatif « none ».

On commencera par s'intéresser rapidement à la traduction du prétérit. Contrairement au reste de l'extrait, le prétérit simple ici ne peut être rendu par l'imparfait mais seulement par un passé simple : depuis le début de la phrase (« he pushed... »), on a quitté la description et l'itération du début de l'extrait. Une lecture ponctuelle, séquentielle, chronologique s'impose.

Dans la première proposition, le verbe « look » indique bien une perception visuelle mais son sens est modifié par les deux compléments. En particulier, la préposition « for » entraîne « look » vers le sémantisme de « chercher ». Il ne faut cependant pas perdre la notion de regard car c'est bien avec ses yeux que le personnage cherche une lumière. Ainsi, on pourrait choisir de rendre les différents éléments signifiés (regard-recherche-lumière) en explicitant la construction de départ et en choisissant de traduire le verbe par « chercher ». Toutefois, on serait alors obligé d'ajouter un complément prépositionnel (« chercher du regard/des yeux ») qui alourdirait l'ensemble. En outre, on préférera maintenir l'ordre d'apparition des compléments dans le texte de départ afin de garder l'orientation générale du segment et du passage autour des éléments de perception visuelle. On pourrait envisager une transposition dans le domaine verbal et coordonner les deux verbes : « regarda vers l'est et chercha une lumière ». Toutefois, on préférera à cette structure une transposition dans le domaine nominal : « regarda vers l'est à la recherche de ».

« Any » est un marqueur de parcours et d'indétermination qui peut avoir une orientation quantitative ou qualitative. Ici il s'agit sans doute tout autant de signifier : « toute quantité de lumière que ce soit, même la plus faible », que : « tout type de lumière ». La locution « n'importe quelle » indiquerait l'existence de lumière, ce qui est contradictoire avec le texte de départ. L'adjectif « quelconque » semble mieux convenir pour traduire cette indétermination et laisser ouverte la question de l'existence de cette lumière : « regarda vers l'est à la recherche d'une quelconque lumière ».

La deuxième partie du segment pourrait donner lieu à des traductions indirectes, par exemple « mais en vain ». Toutefois, on préférera rester fidèle au texte-source et au choix de la prédication d'existence qui vient poser une non-existence. C'est l'existence du « rien » qui est saillante. Il semble donc important de garder l'opposition « any/no light » dans le texte-cible. Pour rester au plus près du texte de départ, on peut opter pour la structure présentative « il y a » associée aux pronoms indéfinis « rien » ou « aucune », ce dernier impliquant l'ajout de la proforme « en » : « il n'y en avait aucune/il n'y avait rien ». On remarque que, dans les deux cas, on ne peut garder la forme affirmative en français et que l'on perd donc cette affirmation de l'absence. On garde toutefois l'opposition « lumière/aucune (lumière) » et la structure de l'information du texte-source, le pronom indéfini restant en fin de phrase.

Notre proposition de traduction finale est donc : « regarda vers l'est à la recherche d'une quelconque lumière mais il n'y en avait aucune ».

Rapport établi par Véronique Rauline en collaboration avec la commission de traduction.

EPREUVE D'ADMISSION N°1 : EXPOSE DE LA PREPARATION D'UN COURS

CARACTERISTIQUES DE L'EPREUVE

| Nature de l'épreuve | Préparation | Epreuve | Coeff. |
|---|-------------|---|--------|
| 1. 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. | 3h | 1h maximum (exposé 40 mn max entretien 20 mn max) | 2 |

BILAN DE LA SESSION

Ce rapport sur l'exposé de la préparation d'un cours, session 2014, s'inscrit dans la continuité du rapport des sessions 2012 et 2013, dont les préconisations sont toujours actuelles et dont la lecture s'impose. Les candidats sont invités à en prendre connaissance, ainsi que des rapports des années antérieures, notamment pour la variété de traitements de dossiers qu'ils proposent.

Le jury a pu constater cette année que les recommandations prodiguées dans les rapports précédents, notamment celui de la session 2013 pour ses conseils pratiques et concrets, ont été le plus souvent suivies par les candidats. Il a été remarqué et apprécié le fait que tous les candidats connaissent le format et les codes de l'épreuve, montrant là le sérieux de leur préparation. Le caractère formel de l'épreuve a également bien été pris en compte, les candidats adoptant un registre de langue approprié.

Nous rappelons que les candidats doivent traiter le dossier selon les modalités suivantes : compte-tenu des caractéristiques du dossier et des différentes possibilités d'exploitation qu'il offre, les candidats indiquent à quel niveau d'apprentissage ils pourraient le destiner et quels objectifs ils se fixeraient. Ils présentent leur démarche pour atteindre ces objectifs.

Ceci implique les étapes suivantes (détaillées plus loin):

- Thème fédérateur
- Analyse universitaire
- Analyse didactique
- Mise œuvre de la séquence d'apprentissage

RAPPEL SUR LES ATTENDUS

Le jury souhaite rappeler que les attendus sont désormais liés à l'entrée en vigueur des programmes du cycle terminal (BO spécial du 30 septembre 2010) sur l'ensemble des niveaux du lycée.

*Chacune des **quatre notions** inscrites au programme est abordée à travers le prisme d'un ou plusieurs **domaines**. Chacune se nourrit d'un corpus de documents de différents formats (articles, extraits littéraires, extraits de films, clip-vidéo...) qui se répartissent au croisement des différents domaines.*

*Ce croisement permet de **problématiser** le sujet abordé. Il est **au cœur du projet de séquence** et facilite l'appropriation des compétences linguistiques et pragmatiques en contexte. On veillera à ancrer la problématique du projet de cours dans l'une des quatre notions (Extraits du BO spécial du 30 septembre 2010)*

Le dossier doit poser une situation-problème que l'élève, guidé par l'enseignant, sera invité à résoudre en mobilisant et en développant ses compétences langagières.

Le candidat doit bien distinguer problématique, notion et parcours d'apprentissage.

- L'analyse universitaire conduit à la problématique. Elle doit prendre la forme d'une question qui doit susciter la réflexion des élèves. C'est celle qui sera proposée aux élèves.
- Cette problématique doit être ancrée dans les notions du programme.
- Elle ne doit pas être confondue avec le parcours d'apprentissage, fil directeur de la mise en œuvre, c'est-à-dire les stratégies pédagogiques du candidat qui amènent les élèves à répondre à la problématique de manière réfléchie.

CADRE INSTITUTIONNEL

Le jury a constaté une méconnaissance du format des diverses épreuves, écrites comme orales, du baccalauréat. Il est tout aussi indispensable de connaître les programmes et le niveau visé par rapport au CECRL.

Pour cela, il les invite :

- à se reporter aux instructions officielles en vigueur, publiées notamment sur le site Eduscol. Rappelons également que le lycée ne se limite pas aux filières générales
- à aller observer des classes de lycée si/ pour les candidats qui les candidats n'y exercent pas afin d'éviter de mauvais ciblage

En effet, des connaissances purement théoriques de l'orientation actuelle de l'enseignement des langues ne peuvent suffire à une mise en œuvre réaliste qui respecterait la spécificité du dossier et du niveau choisi.

PRESENTATION DES NOTIONS ET THEMATIQUES DES PROGRAMMES DE LANGUE VIVANTE EN VIGUEUR SOUS FORME DE TABLEAU SYNOPTIQUE

Programme commun aux langues vivantes

| Classes | Niveau cible | Entrée culturelle | Notions |
|---|---------------------|---|--|
| Palier 1 6 ^e et 5 ^e | de A1 à A2 | Traditions et modernités | <ul style="list-style-type: none"> la vie quotidienne et le cadre de vie le patrimoine culturel et historique repères et réalités géographiques le patrimoine littéraire et artistique |
| Palier 2 4 ^e et 3 ^e | de A2 à B1 | L'ici et l'ailleurs | <ul style="list-style-type: none"> voyages école et société science et science fiction langages découverte de l'autre |
| 2nde | B1/B1+ | L'art du vivre ensemble dans l'aire linguistique concernée | <ul style="list-style-type: none"> mémoire : héritages et ruptures sentiment d'appartenance : singularités et solidarités visions d'avenir : créations et adaptations |
| Cycle terminal 1 ^{er} et terminale | de B1+ à B2 | Gestes fondateurs et mondes en mouvement | <ul style="list-style-type: none"> mythes et héros espaces et échange lieux et formes du pouvoir l'idée de progrès. |

La littérature étrangère en langue étrangère :

enseignement obligatoire en L

Thématiques:

Le professeur choisit pour chacune des classes du cycle terminal un itinéraire cohérent et structurant.

| | |
|---|--|
| Je de l'écrivain et jeu de l'écriture | - autobiographie, mémoires, journal intime ; - l'écrivain dans sa langue, l'écriture comme jouissance esthétique, l'expression des sentiments, la mise en abyme |
| La rencontre avec l'autre, l'amour, l'amitié | - le roman épistolaire, l'amour courtois, la poésie mystique, élégiaque ; - les jeux de l'amour, le couple et le double. |
| Le personnage, ses figures et ses avatars | - héros mythiques ou légendaires, figures emblématiques ; - héros et anti-héros, la disparition du personnage. |
| L'écrivain dans son siècle | roman social, roman policier, la littérature de guerre et d'après guerre, l'essai, le pamphlet, la satire ; - le débat d'idées, l'engagement et la résistance, la transgression, la dérision, l'humour. |
| Voyage, parcours initiatique, exil | les récits d'exploration, d'évasion, d'aventure, le roman d'apprentissage ; - le déracinement, l'errance, le retour |
| L'imaginaire | l'étrange et le merveilleux, le fantastique, la science-fiction ; - l'absurde, l'onirisme, la folie, la métamorphose. |

GESTION DU TEMPS

Le jury rappelle l'importance de s'entraîner en temps limité pour faire l'intégralité de sa prestation, tant dans la préparation que dans la passation devant le jury.

Il est conseillé de venir avec un chronomètre ou un réveil pour éviter de se faire surprendre et de ne pas terminer sa présentation dans le temps imparti.

Le jury apprécie un candidat qui n'oublie pas que le jury prend des notes et adopte un débit adapté. A cet égard, il convient de ralentir pour les énoncés importants : dicter la problématique et la tâche finale car il s'agit de moments clés dans la prestation.

Une bonne gestion du temps dépend également d'une bonne organisation de ses notes et de ses brouillons. Il est important de bien numéroter ses feuilles, de n'écrire qu'au recto, et de bien aérer ses notes. Par exemple, organiser ses notes séance par séance permet de retrouver les différents éléments plus rapidement au cours de l'entretien puisque les questions du jury nécessitent des allées et venues dans les notes. Une candidate ayant effectué une excellente prestation avait ainsi présenté ses notes sous forme de tableau synthétique.

TRAITEMENT DES DOCUMENTS LORS DE LA PREPARATION

Le jury rappelle qu'il est formellement interdit d'ajouter le moindre document au dossier. Tout juste peut-on suggérer des pistes d'élargissement possibles (enregistrement d'un poème ou d'une chanson, adaptation télévisée d'un extrait littéraire...).

Il est également maladroit de consacrer exclusivement un des documents du dossier à l'évaluation. Néanmoins, l'exploitation des documents peut servir d'appui à l'évaluation (ex : reprise des personnages ou des procédés stylistiques pour la tâche finale).

Il est important d'identifier rapidement la spécificité du dossier qui oriente la problématique et la mise en œuvre (ex : dossier littéraire ou civilisationnel).

Le jury invite les candidats à tenir compte de la spécificité de chaque document en ne se cantonnant pas d'emblée à des idées reçues (ex : le document iconographique déclencheur de parole ; le document vidéo motivant pour les élèves ; le texte long peu motivant...).

Le candidat doit garder à l'esprit sa problématique et opérer des choix dans le traitement des documents qui permettront de répondre à la problématique du dossier. Par exemple, un texte long ne doit pas être essoré dans un dossier comportant plusieurs autres documents tout aussi importants. Il doit établir des priorités qui lui serviront de base pour sa mise en œuvre.

CONSEILS CONCERNANT L'ANALYSE DIDACTIQUE

Le jury a constaté que certains candidats n'énonçaient pas clairement l'ensemble des passages obligés attendus par le jury. Il souhaite que le candidat précise :

- les éléments facilitateurs et les obstacles
- l'ordre des documents (avec sa justification)
- le niveau de classe visé
- le niveau du CECRL envisagé
- la notion/thématique choisie
- la problématique
- le fil directeur du dossier (amener les élèves à...)
- la tâche finale (pour répondre à la problématique)
- les objectifs

Le jury rappelle qu'il est inutile de jargonner si l'on ne maîtrise pas les concepts et le langage didactiques. Néanmoins, une connaissance approfondie des programmes, des examens et des orientations actuelles de l'enseignement des langues est attendue. Par exemple, un candidat ne saurait confondre les thématiques de LELE (Littérature Etrangère en Langue Etrangère) et les notions du tronc commun. Entre autres, il doit connaître précisément les objectifs de l'enseignement en LELE et en LVA (enseignement de langue vivante approfondi) en soulignant les différences avec le tronc commun lors de la justification du niveau choisi.

Il faut rappeler la **cohérence fondamentale entre problématique et tâche finale** : la tâche finale se doit de répondre à la problématique dans une situation de communication la plus authentique possible.

Il convient donc, lors de la préparation, de procéder en deux temps :

- Bien borner le projet : poser la problématique et donner la tâche finale.
- Construire le parcours d'apprentissage en le jalonnant de tâches intermédiaires qui entraînent les élèves à réaliser la tâche finale.

La cohérence entre analyse et mise en œuvre

- Lors de l'analyse universitaire : les candidats doivent impérativement mettre en relation les documents, souligner les échos en précisant explicitement les liens possibles.
- Entre analyse universitaire et mise en œuvre: les repérages formels effectués à partir des documents n'ont de sens que si le candidat met en place des stratégies pédagogiques pour les faire découvrir aux élèves.
- Entre analyse didactique et mise en œuvre: la mise en œuvre doit répondre à tous les objectifs annoncés ; elle doit permettre de répondre progressivement à la problématique ; elle doit éclairer la notion choisie.

Mise en œuvre

- Le jury attend que la mise en œuvre soit jalonnée de consignes précises et concrètes, avec éventuellement des exemples donnés en anglais ; les candidats doivent absolument dépasser le stade du déclaratif (« Je ferai travailler les élèves sur... »).
- Toutes les activités proposées sont utiles et doivent servir à répondre à la problématique.
- Toutes les activités proposées doivent permettre d'aider l'élève à accéder au sens du document (ex : le texte ne doit pas être fragmenté de manière excessive ; une découverte progressive du document peut être envisagée si le candidat amène finalement tous les élèves à accéder à l'intégralité du sens du document).
- Le jury rappelle que le candidat doit respecter la nature artistique du document (photo, peinture à ne pas morceler d'emblée).
- Le candidat doit vérifier que la tâche finale est bien préparée par les tâches intermédiaires – condition indispensable à un parcours d'apprentissage cohérent ; la tâche intermédiaire doit être l'aboutissement logique de la séance ; à ce propos, il convient de ne pas confondre tâche intermédiaire et devoir maison (le devoir maison est une vérification de l'apprentissage lors de la séance alors que la tâche intermédiaire est un entraînement en fin de séance).
- Le candidat doit s'interroger sur l'évaluation ou non de la tâche finale (il n'y a pas de réponse unique : tout dépend de la tâche prévue) ; la différence entre évaluation sommative (en fin

d'apprentissage, chiffrée et correspondant à une tâche complexe) et formative (en cours d'apprentissage, pour permettre à l'élève de se positionner) doit être connue des candidats.

- Le candidat doit faire preuve de bon sens et réfléchir à la faisabilité de la mise en place de la tâche finale (ex : est-il réaliste d'interroger à l'oral devant la classe tous les élèves en prise de parole en continu alors que le recours au numérique permettrait de pallier cet obstacle?).
- Ainsi, le candidat doit réfléchir à la plus-value que peut réellement apporter l'utilisation de l'outil numérique (ex : le recours abusif et gratuit au TNI).
- Le jury a apprécié les candidats qui mettaient en place des stratégies transférables au sein du dossier et proposaient des pistes de pédagogie différenciée.

L'ENTRETIEN

- Les candidats doivent considérer les questions comme une opportunité d'explicitation et non un piège : elles ne constituent pas nécessairement une remise en cause de leurs choix.
- Une réaction authentique est attendue sans qu'elle abonde forcément dans le sens que l'on pense être suggéré par le jury.
- Le jury attend des candidats une bonne réactivité, une prise de conscience des ajustements nécessaires et surtout des propositions concrètes afin d'améliorer leur prestation.
- En un mot, les candidats doivent faire preuve d'honnêteté intellectuelle et baser leurs remarques sur de la réflexion et du bon sens.

Quelques questions fréquemment posées par le jury

- Pouvez-vous justifier l'ordre d'exploitation de vos documents ?
- Comment avez-vous entraîné les élèves à la tâche finale ?
- Votre tâche finale est-elle évaluée ? Si oui, quels en sont les critères ?
- En quoi vos tâches intermédiaires préparent-elles à la réalisation de la tâche finale ?
- Quel est l'intérêt de votre démarche dans cette séance ?
- Quelle consigne précise donneriez-vous pour réaliser cette tâche ?
- En quoi cette activité fait-elle partie intégrante du parcours d'apprentissage que vous avez choisi ?
- Pouvez-vous justifier le choix de votre notion ?
- Quel est, selon vous, l'objectif prioritaire de la LELE ?
- Pouvez-vous précisément nous rappeler les modalités de l'épreuve de LVA au baccalauréat ?

CONCLUSION

Cette année encore, le jury a pris plaisir à écouter des prestations d'un grand intérêt et a apprécié celles au cours desquelles les candidats ont su mettre à profit l'entretien avec le jury pour proposer des solutions alternatives à leur projet initial, lorsque celui-ci n'était pas tout à fait convaincant.

NB. Les corrigés présents dans ce rapport de jury sont des **pistes** et ne constituent en aucun cas un modèle formel attendu par le jury à transférer systématiquement et intégralement sur tous les dossiers. Ils ne sont là que pour guider le candidat dans sa réflexion personnelle et dans sa préparation. Dans ce rapport figurent des tableaux synthétiques après l'exploitation de certains dossiers qui sont le témoignage de diverses prestations, avec en regard les réactions à chaud du jury.

Les rédacteurs de cette partie du rapport remercient l'ensemble du jury de l'exposé de la préparation d'un cours (EPC) pour leurs précieuses contributions.

Rapport établi par Annabelle BOUCHIT et Marylène DURUPT.

EXEMPLE D'EXPLOITATION DE DOSSIER : DOSSIER N°1 – EPC 404

Ce sujet comprend 3 documents.

- Document 1 : Une photo de Garry Winogrand prise à New York en 1969
- Document 2 : La bande-annonce de *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, film de 1954 avec James Stewart et Grace Kelly. Cette bande-annonce n'est pas la bande-annonce originale car on y fait allusion au film *Psycho* sorti en 1960 et il s'agit donc d'une reprise du film dans les années 60, comme l'indique d'ailleurs le dernier écran.
- Document 3 : le début de la nouvelle « Neighbors », écrite par Raymond Carver en 1971 et publiée la même année dans *Esquire Magazine*, puis en 1976 dans le recueil de nouvelles *Will You Please Be Quiet, Please?* et qui fera partie des nouvelles de Carver qui serviront de base au scénario du film *Short Cuts* de Robert Altman en 1993.

CARACTERISTIQUES DU DOSSIER ET POSSIBILITES D'EXPLOITATION QU'IL OFFRE

Analyse des documents

Document 1 : cette photo pose d'emblée le problème du voyeurisme artistique à travers un chassé-croisé de regards : le regard du photographe est soutenu par deux autres regards sur la photo: un regard oblique chez la jeune fille de gauche et un regard plus frontal et presque provocateur qui semble défier l'artiste, au centre. La question de la focalisation se pose : quel est le sujet central de cette photo ? Winogrand a-t-il l'intention de réaliser un cliché romantique sur un baiser entre deux amoureux ? Tout semble indiquer le contraire. Tant par l'environnement (une rue quelconque d'un quartier apparemment populaire de New York, avec une enseigne de restaurant modeste qui vend des tortillas) que par le cadrage (le couple est comme écrasé dans le coin gauche du cadre), on est bien loin des classiques de photos de baisers et de couples amoureux comme *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau, par exemple. Ajoutons à cela le fait que la jeune fille du couple n'a pas l'air bouleversée par ce baiser et que, cigarette à la main, elle regarde elle aussi le photographe, ou plus exactement elle semble le fusiller du regard. Ce regard vient en appui à celui qui est le point focal de ce cliché, son centre : la plus jeune des deux filles – peut-être une sœur chargée de faire le guet ? – qui soutient le regard inquisiteur du photographe et par là même le nôtre. Son regard semble nous défier et nous questionner sur ce que nous cherchons à voir. Le résultat est saisissant et par ce jeu de miroirs, nous nous sentons vaguement mal à l'aise – dans la peau d'un voyeur. Si le baiser avait été au centre du cliché, et sans le regard de la plus jeune, nous aurions regardé en toute tranquillité. Le cadrage et son regard nous renvoient à notre propre regard. Il est intéressant de noter que, contrairement aux autres documents proposés, cette photo nous met en présence de personnages pris sur le vif dans la rue, pas de personnages de fiction, construits par l'artiste. Ce n'est que la prise de la photo et le cadrage qui les fictionnaliseront.

Document 2 : cette bande-annonce joue encore sur le voyeurisme mais cette fois-ci à partir de personnages de fiction, incarnés à l'écran par des acteurs. Un grand reporter, dont le métier est donc l'investigation, se retrouve cantonné dans son appartement parce qu'il a dû se casser la jambe (plâtre visible à la fin). Lui dont on nous dit qu'il est habitué à parcourir le monde et dont on nous montre les clichés

affichés au mur est contraint de réduire son champ d'investigation à la cour arrière de son immeuble. Le cadrage est donc celui de sa fenêtre et nous, spectateurs, sommes en quelque sorte enfermés avec lui dans cette pièce et dans ce cadrage restreint. On voit tout par cette fenêtre et à travers ses yeux. Il est d'ailleurs intéressant de voir qu'à chaque nouveau tableau/personnage qui nous est présenté, on repasse par une image de James Stewart, comme pour insister sur cette focalisation étroite et exclusive. On est amené à partager la curiosité quasi obsessionnelle du personnage. Mais là où le personnage peut se prévaloir, si ce n'est d'une excuse, tout du moins d'une raison pour espionner ainsi la vie des autres, nous sommes mis face à notre propre voyeurisme. Le personnage incarné par James Stewart nous dit que son désir d'espionner est contagieux. Nous sommes ainsi invités de l'intérieur à espionner sans vergogne. Dès le début, la bande annonce nous promet un crime passionnel horrible et cette indication influence bien sûr notre vision des différents tableaux qui nous présentent les voisins. Le spectateur ne peut s'empêcher de se demander lequel de ces tableaux va donner lieu à développement et va devenir l'intrigue principale. La voix off qui introduit la situation nous inquiète tout en nous mettant en appétit dès le début en nous disant, à propos de Jefferies : « He knows a lot about them by now. Too much perhaps ». Pour chacune des présentations qui suivent, un mot ou un détail vient noircir le tableau et faire naître en nous bien des conjectures... Miss Lonely Hearts qui est tellement seule que même la mort lui rendrait un amical service. Les jeunes mariés qui s'apprêtent à vivre une lune de miel que ni eux ni personne n'oubliera. Miss Hearing Aid, légèrement handicapée donc, dont l'art est qualifié de : « very hard and strange ». Le compositeur : un génie ou un malade mental ? Le représentant de commerce et ses disputes avec sa femme invalide qui trahissent « a weird kind of love ». Et enfin, Miss Torso, dont on dit qu'elle est belle « viewed from a safe distance », ce qui implique une possible dangerosité chez la jeune femme en question. C'est à la suite de cette galerie de portraits qui nous livre les différentes pistes possibles de ce *whodunnit*, que Jefferies nous fait une confession, face à face : il a commencé par regarder innocemment, pour tuer le temps et puis il n'a pas pu s'empêcher de regarder encore et encore, de devenir complètement dépendant. Il nous promet ensuite qu'il en sera de même si nous regardons le film : « First I watched them just to kill time, but then I couldn't take my eyes off them. Just as you won't be able to ». On ne pourra pas dire que l'on n'a pas été prévenu. On entre dans le jeu en connaissance de cause. C'est peut-être un peu plus qu'un film. C'est à une expérience de voyeurisme obsessionnel que l'on nous invite. Le spectateur est invité à regarder un personnage fictif regarder d'autres personnages fictifs. La mise en abyme ne s'arrête d'ailleurs pas là puisqu'au tout début de la bande-annonce on se trouve en train de regarder le metteur en scène qui regarde le plateau de tournage où le personnage central regardera les autres personnages... Cette mise en abyme vertigineuse du regard inquisiteur place d'emblée le spectateur dans un état d'esprit qui peut paraître assez paradoxal à première vue mais ne l'est peut-être pas tant que cela. La curiosité du spectateur est aiguisée et comme le lui dit le personnage central, il ne pourra plus faire machine arrière et détourner le regard une fois qu'il aura commencé à regarder le film – mais n'est-ce pas déjà trop tard, avec la seule bande annonce ? Et en même temps, le spectateur se sent certainement un peu mal à l'aise à l'idée de violer l'intimité des autres, fussent-ils fictifs. Mais ce sentiment de transgresser un interdit ne fait-il pas partie du plaisir qu'il se propose de prendre – à la sauvette ? Quoi qu'il en soit, on nous a promis, dès le début, des sensations fortes, promesses appuyées avec force par une musique particulièrement inquiétante et qui répond parfaitement aux codes du genre servis par un maître du suspense et l'on est prêt à assouvir son désir.

Document 3 : ce début est assez caractéristique de la suite de la nouvelle. On donne au lecteur des éléments de récit qui sont à décrypter ; on dit sans dire et il faut que le lecteur lise entre les lignes, sans ligne

diégétique clairement identifiable. La nouvelle nous décrit l'étrange comportement des Miller qui sont chargés d'arroser les plantes et de nourrir le chat des voisins – les Stone – en leur absence. La situation de départ est parfaitement banale et bien peu propice à éveiller l'intérêt du lecteur. Et pourtant, pour une raison trouble, nous nous retrouvons captivés, tout comme Bill, et nous suivons avec intérêt, voire avidité, ses allers-retours d'un appartement à l'autre. En fait, ici Carver joue avec la part de voyeurisme qui est en chaque lecteur. Dès le début, le passage choisi, et par le jeu de la focalisation, on pénètre l'intimité des Stone en suivant Bill dans l'appartement. Au delà, Carver semble s'/nous interroger sur l'acte même de lecture et sa valeur cathartique : la création de personnages fictifs ne nous permet-elle pas, entre autres choses, d'assouvir nos bas instincts de voyeurs par procuration ? L'écriture, en créant cet espace fictif qu'est l'œuvre littéraire, permet au lecteur de vivre sans risque ce qu'il n'a pas le courage de vivre dans la vraie vie. Elle crée un espace où l'imagination et le fantasme sont loi et où le lecteur se laisse manipuler par les mots du narrateur et s'abandonne à son pouvoir. En ce qui concerne plus spécifiquement le passage choisi, on peut y discerner trois moments ou parties.

De la ligne 1 à la ligne 10 : ce petit paragraphe joue son rôle d'incipit dans la mesure où il nous donne des informations sur les personnages principaux : noms, prénoms, métiers... mais aussi et surtout le rapport qui existe entre les deux couples. Les Miller s'occupent du chat et des plantes de leurs voisins, les Stone, lorsque ceux-ci s'absentent. Jusque-là, rien de bien excitant ou accrocheur. Mais dès le début, un point de vue est exprimé, malgré une certaine économie de moyens. Des verbes et expressions tels que *felt* (l.1) ; *It seemed to the Millers* (l.4) nous indiquent que la focalisation, ici, se fait en partie à travers le point de vue des Miller. Par ailleurs, l'aspect du verbe, ligne 5 : « The Stones were always going out for dinner, or entertaining at home, or traveling about the country somewhere in connection with Jim's work » trahit une modalisation du discours lisse et purement factuel, en apparence du moins. Ce BE+ING avec *always* semble indiquer un jugement et peut-être une certaine jalousie, une certaine envie. Le reste du passage le confirmera. Dans le même temps qu'il met en évidence cette envie, ce paragraphe nous fait aussi comprendre qu'elle ne repose pas sur quelque chose de bien objectif. Il est intéressant de constater que les deux formes qui servent à décrire la vie des Stone sont des comparatifs : « ...a fuller and brighter life. ». Tout est donc relatif (ou *comparative*). En effet, si le lecteur lit d'un peu plus près, il n'y a rien de bien excitant dans la vie des Stone. Ils ne voyagent que dans le cadre des déplacements professionnels de Jim, en général pour des destinations aussi peu exotiques et excitantes que St. Louis et Cheyenne. Ils ne vont pas à l'hôtel mais sont hébergés chez des membres de la famille. Jim est représentant en pièces détachées... Mais malgré tout cela, ils suscitent l'envie des Miller et c'est en creux que l'on comprend à quel point la vie des Miller doit être sinistre... Ce petit paragraphe est comme une incitation de la part de l'auteur à lire attentivement et entre les lignes.

De la ligne 11 à la ligne 26 suit un passage dialogué. La focalisation est ici à distance et le narrateur nous livre ce petit tableau de groupe vu de loin. Ce petit dialogue ne présente pas grand intérêt en surface ou sur le plan de l'action et relève plus du *small talk* du quotidien. En revanche, il permet au lecteur d'appréhender une certaine ambiguïté dans les rapports entre les deux couples qui est lisible en filigrane. Il est intéressant ici de distinguer ce qui est dit et le langage corporel qui accompagne le dialogue. Le dialogue est répétitif, tourne en rond et est typique de la situation : *small talk* entre voisins de palier. En revanche, le *body language* est beaucoup moins conventionnel si l'on y prête attention. Harriet et Arlene "kissed lightly on the lips". Jim fait un clin d'œil à Arlene : "Jim winked at her". Jim serre le bras de Bill en lui parlant. Ces gestes semblent trahir une intimité que le dialogue ne semble pas dire de prime abord. Ce décalage suscite l'intérêt du lecteur. S'il n'y a pas de réelle intimité dans le dialogue, il n'est pas dépourvu d'allusions que l'on

peut lire comme étant presque licencieuses : « Take good care of the old man... » Un dernier point qui est intéressant ici : la répétition presque obsessionnelle de l'injonction : « Have fun », comme si l'amusement était précisément ce qui fait le plus défaut aux deux couples et était l'objet d'une quête ou du moins d'un fantasme.

De la ligne 27 à la fin : dans la troisième partie de cet extrait, le narrateur adopte le point de vue de Bill et le lecteur a l'impression qu'il entre avec lui dans l'appartement des Stones. Dès les premières impressions de Bill, l'accent est mis sur l'atmosphère pesante et quelque peu sinistre : « heavy" »; « vaguely sweet » ; « the sunburst clock »... Ce passage a deux fonctions principales :

2. nous faire deviner que la vie des Stones n'est pas aussi idyllique que le fantasment les Miller.
3. nous faire assister à la métamorphose de Bill en voyeur décomplexé.

On peut imaginer – encore une fois, en creux – que le couple n'a pas d'enfant et qu'Harriet en souffre et recherche des substituts. Le chat, bien entendu, mais moins classique, l'horloge qu'elle berce comme un petit enfant : « He remembered when Harriet had come home with the clock, how she had crossed the hall to show it to Arlene, cradling the brass case in her arms and talking to it through the tissue paper as if it were an infant ».. Harriet suit un traitement : une dépression liée à cette absence d'enfant ? Le lecteur est placé en situation d'enquêteur et émet ses propres hypothèses. Quoi qu'il en soit, les signes convergent vers le même constat : la vie des Stone n'est pas une vie de rêve. On assiste par ailleurs au basculement de Bill... de l'autre côté du miroir. Au lieu de s'en tenir à ce pour quoi il est là (nourrir Kitty et arroser les plantes), Bill se dirige vers la salle de bain – lieu d'intimité s'il en est – et se met à fouiller. Il passe d'abord par une sorte de palier : la confrontation avec sa propre image dans le miroir de la salle de bain. L'attention du lecteur est fixée sur l'importance du regard. Il se regarde, ferme les yeux et semble renaître dans la peau d'un autre : la peau d'un fouilleur/voyeur qui semble agir sans réfléchir, par instinct, comme s'il n'avait d'autre choix que de suivre ses pulsions. De cette expérience du voyeurisme, Bill ne ressort pas indemne. Il n'est pas le même et c'est comme s'il laissait un peu de lui-même derrière lui en sortant : « He had the feeling he had left something ». Cette expérience lui a fait perdre conscience de la réalité et du temps écoulé et l'a mis en appétit sexuellement. Il a bravé un interdit et semble avoir vu, dans ce qui peut nous sembler totalement banal, quelque chose d'excitant. Nous sommes nous-mêmes, en tant que lecteurs, mis en appétit et attendons déjà la prochaine visite pour en savoir plus... Le voyeurisme est devenu contagieux.

Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes

L'axe principal de ce dossier est le rapport entre art et voyeurisme : l'œuvre de fiction comme espace d'assouvissement cathartique d'une certaine curiosité, d'un certain voyeurisme qui peut être vu comme un des moteurs de la curiosité artistique de tout un chacun. Il questionne notre rapport à l'œuvre, mais au-delà, notre rapport à l'autre. Il peut se rattacher à la thématique de LELE : *Je de l'écrivain et jeu de l'écriture*. Il ne peut en revanche pas constituer en l'état un dossier à présenter au baccalauréat (il manque un texte) mais il peut être complété par d'autres textes abordés pendant d'autres séquences qui illustrent la même thématique. Les deux autres éléments du dossier sont des exemples de documents pouvant être choisis par les élèves pour illustrer leur réception de la thématique. Nous rappelons que le dossier présenté par le candidat lors de cette épreuve doit contenir un document relevant de son choix personnel et ne doit donc pas avoir été étudié en classe.

Il peut aussi être envisagé en cycle terminal en LVO sous l'entrée « espaces et échanges » (apport de la création d'un espace fictionnel dans notre connaissance de l'autre et nos échanges avec lui) mais aussi « lieux et formes de pouvoir » (pouvoir illusoire du voyeur qui se sent tout-puissant car pense voir ce qu'il n'est pas censé voir, mais aussi et surtout pouvoir de l'artiste qui accroche l'attention du spectateur/lecteur et le manipule).

Niveaux concernés : B2

Objectifs

- Culturels : découvrir l'œuvre d'un photographe mais pas nécessairement connu des élèves et leur donner peut-être l'envie d'en savoir plus sur lui. Même chose pour Raymond Carver. La lecture de l'extrait de « Neighbors » pourra donner envie de lire d'autres nouvelles – peut même faire l'objet d'un travail sur plusieurs semaines en groupes avec mise en commun et présentation à la classe pour chaque groupe. Enfin, voir, mettre en commun et enrichir ce qu'ils connaissent sur Alfred Hitchcock.

- Méthodologiques : apprendre à analyser une photo et à en repérer le point focal et le sujet principal. Apprendre à décrypter une bande annonce et à analyser les moyens employés pour capter l'attention du spectateur et susciter sa curiosité. Repérer le point de vue dans un texte littéraire notamment. Produire un texte qui soit dans la continuité d'un texte préexistant sans rupture de ton.

- Linguistiques :

Emission d'hypothèses au passé et au présent

Modalisation et aspect en BE+ING

Repérage dans l'espace et description d'une image

Lexique du regard, de l'observation etc.

Lexique du cinéma, prises de vue

Lexique des sentiments et impressions

Expression d'un point de vue personnel

Expression du contraste

- Communicationnels : savoir présenter et argumenter un point de vue à l'oral. Prise de parole en interaction. Expression écrite.

MISE EN ŒUVRE

Une séquence de quatre séances à laquelle il convient d'ajouter le temps d'évaluation.

Séance 1 : On commencerait par la photo. Demander aux élèves ce qu'est le sujet de la photo selon eux. Il y a fort à parier que c'est le couple et le baiser qui vont retenir l'attention. On procédera ensuite à une description et à un repérage spatial dans la photo. On fera remarquer que le point focal/centre de la photo n'est pas le couple mais la plus jeune des deux filles. Qu'en déduisent-ils ? Le couple n'étant pas au centre de la photo, le photographe a certainement autre chose en tête. On travaille ensuite sur le regard : qui regarde qui/quoi ? Nous sommes exposés au regard des deux filles autant qu'elles le sont à notre regard par l'intermédiaire du regard de l'artiste. Prise de parole individuelle : *How does this make you feel ?*. Élaboration d'une courte trace écrite qui résumera ce qui a été dit. La suite de la séance abordera le début de la bande-annonce du film d'Hitchcock. On montre le début de la bande-annonce jusqu'à l'apparition à l'écran du titre *Rear Window* (seconde 25). Faire identifier le document : *a trailer/teaser. What do you expect to see ? Explain.*

Homework: Une petite recherche guidée par des questions ciblées sur Alfred Hitchcock : vie ; carrière ; films principaux...

Séance 2 : Mise en commun de la recherche sur Hitchcock.

On visionne ensuite le reste de la vidéo. On fait repérer qui est le focalisateur de tout le reste dans le film comme dans la bande-annonce : reporter momentanément immobilisé à cause d'une jambe cassée et domaine d'investigation réduit au simple cadre de sa fenêtre. On demandera si l'on sait mieux ce qu'est le « horrifying secret » auquel il est fait allusion à la fin. Émission d'hypothèses. On propose un nouveau visionnage de cette deuxième partie avec une consigne différente : pour chaque tableau, les élèves repèrent le terme ou l'expression qui peut susciter la curiosité/nourrir le suspense. Mise en commun. Travail en six groupes : chaque groupe doit imaginer le début et les grandes lignes d'une histoire/intrigue à partir d'un des personnages en partant de ce que l'on apprend d'eux (c'est-à-dire pas grand-chose) et du terme inquiétant repéré. Dans chaque groupe, un rapporteur vient livrer cet embryon d'intrigue à la classe. Les élèves prennent des notes et peuvent intervenir; poser des questions. A la fin, leur demander : *After seeing this trailer, do you want to see the film ? Why ?* L'accent sera alors mis sur la curiosité de chacun de nous et la façon dont la bande annonce a su éveiller cette curiosité.

Homework : Chaque élève choisit son personnage parmi les six et rédige sa version de l'intrigue à partir du personnage choisi. Ce travail fera l'objet d'une évaluation intermédiaire par le professeur (expression écrite/préparation de tâche d'écriture finale). Possibilité d'un travail par groupe/dropbox/padlet ...

Séance 3 : Mise en commun et *homework*.

Travail sur le début de la nouvelle de Carver. On distribue d'abord la première partie (jusqu'à « ...and water the plants »), sans même le titre.

Phase de repérage des éléments factuels sur les deux couples à partir d'une grille qui permettra d'effectuer des repérages essentiels: Vies ternes et routinières (souligné par les termes « duties » et « chores » dans le texte).

Faire repérer les adjectifs qui qualifient la vie des Stones: deux comparatifs: « *a fuller and brighter life* ».

On en déduit que la vie des Miller doit être bien terne si même celle des Stones est à peine plus excitante.

Retour à la première phrase : « Bill and Arlene Miller were a happy couple ». C'est comme si tout le passage venait nuancer, voire contredire cette première affirmation (« But », dès le début de la deuxième phrase). Dès le début, le lecteur est mis en garde, invité à une lecture attentive, à ne pas tout prendre pour argent comptant.

On fait ensuite relever les formes verbales dans le passage: parmi ces formes: *were felt / had been passed by somehow/it seemed to the Millers/were always going out/entertaining/traveling ;*

Repérage du point de vue: *It seemed to the Millers/were always +ING (envy/bitterness...)*.

Repérage du statut du narrateur et de la focalisation.

Homework: Revoir passage et cours ; être capable de rendre compte à l'oral/récapituler l'essentiel de ce qui a été vu en début de séance suivante.

Séance 4: On commence par une reprise/réactivation de la séance 1 sous forme de mise en commun. Au tableau, des *prompts* : *characters/point of view/situation/narrator→reader*.

Deuxième partie de l'extrait: de « Bill and Jim shook hands beside the car » à « ..for her in Santa Fe ».

Il s'agit ici de faire repérer aux élèves, qui ont été mis en garde par la première partie, qu'il faut se livrer à une lecture attentive ; trouver une clé de lecture du passage. On s'intéressera à la différence entre ce qui est dit et le *body language*. Juste du *small talk* entre voisins mais répétition du mot *fun*. Répétition/obsession/manque. Repérage du point de vue plus objectif ici, à distance. Relecture individuelle du passage complet : souligner ce qui relève du *body language*. Comparaison. Un décalage entre ce qui est dit et les indications sur le langage corporel qui trahit une certaine intimité, ou du moins un certain désir de plus grande intimité créant ainsi une certaine ambiguïté (voir partie analyse) qui annonce la thématique principale du désir et du voyeurisme.

On travaille ensuite sur la dernière partie : de "Bill took a deep breath ..." à la fin. Repérer le point de vue : on découvre les lieux avec Bill. Première impression plutôt oppressante. On fait lire la suite en lecture silencieuse en demandant aux élèves de repérer les éléments qui nous donnent des indices quant à la vie des Stones. Mise en commun. Il devrait ressortir qu'Harriet a des problèmes de santé, que l'absence d'enfants est peut-être un manque qui a des substituts (*clock ; cat ; tablets ; whisky...?*). On fait repérer l'instant précis où Bill se transforme en voyeur : épisode du miroir dans la salle de bain, espace d'intimité. Lorsqu'il ouvre à nouveau les yeux, il n'est plus le même, voit différemment et commence son espionnage. Bill est changé ; rien ne sera plus comme avant. Cette expérience de voyeurisme a définitivement changé son regard : « He had the feeling he had left something ». Il a également perdu la notion du temps (ce qui fait écho à la *sunburst clock* du début du paragraphe) : « What kept you ? ». Sa réponse est en fait un mensonge.

On sollicite enfin les élèves sur leur expérience en tant que lecteur de ce début de nouvelle. Prise de parole et justification. Interaction.

Puis *Do you feel like reading the rest of the story ? Justify*

Homework : Revoir l'ensemble des notes et du passage en vue d'une évaluation.

En séance 5 : évaluation

"The next words in the short story are: 'The next day Bill....'. Imagine a sequel to the story. Your text has to be consistent with what you've read."

Rapport établi par Laurent MAESTRACCI, Thierry MAILLAN, David MARTIN, Alexandre PALHIÈRE pour le jury de l'exposé de la préparation d'un cours

EXEMPLE DE PRESTATION ET REMARQUES DU JURY

| PROPOSITIONS DU CANDIDAT | REMARQUES DU JURY |
|---|--|
| - Doc 1 : noir et blanc. 1969. New York. A gauche: adolescents qui s'embrassent à pleine bouche. Fille : défiance du regard. Centre : attire tout de suite l'attention. Regard | Absence de phrase introductive Bonne analyse qui cerne bien l'essentiel |

| | |
|--|--|
| <p>suspicieux, malveillant.</p> <p>Impression d'instantané, moment volé. Photo qui dérange, impression de voyeurisme de la part du photographe et du spectateur</p> <p>- Doc 2 : structurée et formelle. Présentation du réalisateur, personnages principaux, différents voisins. Adresse au spectateur qui est intégré. Musique souligne éléments inquiétants. Suspense est le plus important.</p> <p>- Doc 3 : situation de voyeurisme comme dans docs 1 et 2. Aspect énigmatique : <i>happy couple/but</i>. Jeu de doubles et symétrie apparente. Dès le début, ambiguïté de la situation, implicite, situation perturbée par l'ironie.</p> <p>Interpénétration dans 3e partie du texte. Intrusion chez les voisins. Fantasme sexuel de Bill qui vole et ment. Quelque chose ne va pas mais cause inconnue. Suspense.</p> <p>Thème fédérateur : voyeurisme, regard sur les autres. Place du lecteur et du spectateur.</p> <p>Éléments facilitateurs :</p> <p>Doc 1 : photo contemporaine. Déclencheur de parole. Situation peu complexe.</p> <p>Doc2 : élèves familiers des bandes-annonces. Structure. Données factuelles même si implicite. Suspense facile à repérer.</p> <p>Doc3 : infos factuelles. Description des personnages mais implicite dans relation des personnages qui crée une ambiguïté.</p> <p>Obstacles :</p> <p>Traitement du thème demande maturité. Degré d'abstraction. Mis en abyme du regard.</p> <p>Problématique :</p> <p>regarder et analyser les docs comme une enquête pour pouvoir le reproduire</p> <p>Niveau :</p> | <p>Notion d'ambiguïté non prise en compte. Pas de lien avec le doc 1</p> <p>ironie ?</p> <p>Pourquoi la mention d'un obstacle ici ? Implicite ?</p> <p>Encore une fois pourquoi obstacle ici alors qu'une autre partie y est consacrée ?</p> <p>Oui</p> <p>ce n'est pas une problématique, de plus la formulation est confuse</p> <p>faites un choix de thématique clair</p> |
|--|--|

| | |
|---|--|
| <p>Cycle terminal LELE. Relation aux autres ou jeu de l'écrivain et jeu de l'écriture</p> <p>1eL. Niveau B2 voire C1 (accès à l'implicite et expression écrite visant à s'exprimer de manière complexe)</p> <p>Tâche finale :</p> <p>Se mettre dans la peau d'un producteur de cinéma. Ecrire texte pour inciter à aller voir la nouvelle de Carver adaptée au cinéma (écrire à la manière de)</p> <p>Ordre des documents :</p> <p>1-2-3. trois séances plus une pour tâche finale.</p> <p>Objectifs :</p> <p><u>Lexicaux</u> : suspense. Accord/désaccord.</p> <p><u>Grammaire</u> : conseil/autorisation/ interdiction.</p> <p><u>Méthodo</u> : relier les informations pour accéder à l'implicite. S'approprier pour reproduire. Décrire et raconter</p> <p>Mise en œuvre :</p> <p>Séance 1 : doc1. Projection. Réactions : <i>it's striking</i>. Repérer air mécontent au centre : <i>who is she looking at ? Who is the girl ? How is she related to the others ?</i></p> <p>Repérer la mise en abyme. <i>Should the photographer have taken this photo ? Do you agree ?</i> Interaction, débat. Interrogation des élèves sur leur propre place.</p> <p>Doc 2 : montrer 1es images sans son (plateau de tournage). Réactions. Identifier autres regards singuliers : réalisateur sur le plateau. Description, voc du cinéma</p> <p>Anticiper sujet du film</p> <p>Séance 2 : reprise des hypothèses et vérification avec images et son. Utilisation du connu. Phase de CO.</p> <p>Confirmation des hypothèses. Utilisation du voc des <i>crime stories</i>. Sélection d'extraits avec le</p> | <p>en LELE on ne peut pas viser du C1 en 1e !</p> <p>peu clair</p> <p>écriture de type journalistique à la manière d'un écrivain ?</p> <p>Voc de la critique littéraire ?</p> <p>Pas d'objectifs culturels, dommage pour un tel dossier</p> <p>l'essentiel est repéré</p> <p>approche quelque peu moralisatrice</p> <p>non annoncé dans les objectifs lexicaux par quels moyens ?</p> <p>Comment ?</p> <p>Sous quelle forme?</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>personnage principal pour repérage d'infos. Repérer le factuel et la position du spectateur Musique douce devient agressive à partir de <i>too much perhaps</i>--> suspense. Description des voisins. Repérer les ingrédients du suspense/les éléments perturbateurs <i>What is striking ?</i> Le personnage s'adresse directement à nous. Spectateur devient complice. Musique associée aux mots Homework : <i>choose a neighbour and imagine what he or she sees just before the crime. Create suspense.</i></p> <p>Séance 3 : Mise en commun et remédier. Doc 3 : paratexte pour anticipation. Hypothèses sur les voisins. L1-23 : <i>WH- questions</i>. Repérage du factuel. <i>Groupwork</i> : faire la différence entre les deux couples. Infos sur leurs vies respectives. Mise en commun : ressemblance relative. <i>Are they happy ? Justify</i> → <i>jealousy</i>. <i>Do you think they are really friends ?</i> → ironie Relation simplement physique : ils s'embrassent. <i>What strikes you ?</i> Repérer les éléments perturbateurs. Intrusion, voyeurisme. <i>Why does he do that ?</i> Hypothèses. <i>Do you think he is right ?</i>--> expression d'une position extérieure : <i>he should/shouldn't</i> Homework : <i>imagine Bill is in the house. The Millers are coming back. Write the story and create suspense.</i></p> <p>Séance 4 : mise en commun. Évaluation sommative : CE sur un autre passage de la nouvelle.</p> <p>Tâche finale : <u>Critères de réussite</u> : évaluer la qualité de la description des personnages. Choix et hiérarchie des infos. Capacité à créer du suspense.</p> | <p>Qu'en fait-on ?</p> <p><i>Striking</i> peu précis</p> <p>déjà mentionné</p> <p>comment ?</p> <p>Intérêt ?</p> <p>Et les points communs ?</p> <p>Oui</p> <p>ironie ?</p> <p>Beaucoup de questions, trop de guidage</p> <p>Position de jugement rapport avec voyeurisme ?</p> <p>ajout de document possible ici car il s'agit de l'évaluation sommative et non de la mise en œuvre de la séquence d'apprentissage.</p> <p>Analyse des documents assez fine mais la</p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| | <p>mise en œuvre est trop axée sur la notion de suspense qui n'est pas centrale ici, contrairement à l'idée de voyeurisme, pourtant identifiée en introduction. Il faudrait expliciter certaines stratégies de traitement des documents. Un souci de mettre les élèves en activité.</p> |
|--|--|

EXEMPLE D'EXPLOITATION DE DOSSIER : DOSSIER N°2 – EPC 405

Ce sujet comporte trois documents.

- Document 1: Extrait de Robert McLiam Wilson, *Ripley Bogle*, 1989.
- Document 2: Extrait de John Berger, *The Sense of Sight*, 1985.
- Document 3: *The Three Magnets* from *Architecture+Urbanism*, *Manchester School of Architecture Year Book 2013*

CARACTERISTIQUES DU DOSSIER ET POSSIBILITES D'EXPLOITATION QU'IL OFFRE

Un ensemble de 3 documents présentant trois modes d'écriture dont aucun n'est réellement emblématique du genre auquel il appartient (un extrait de roman, un extrait d'essai, un programme urbanistique présenté de façon graphique).

Analyse des documents

Document 1 : Cet extrait de *Ripley Bogle*, 1989, premier roman de Robert McLiam Wilson, écrivain irlandais, né à Belfast en 1964, propose une lecture horizontale de Londres parcourue par un clochard dont la condition est dévoilée ligne 18. Narrateur à la première personne, il s'adresse à un *you* au statut instable (l.1, l.13, l.19). On y découvre Londres, ses quartiers (§2), sa mixité sociale et ethnique (l.4-10), les villes dans la ville « Now which is your London ? » (l.12), la ville parcourue et les citoyens observés (§3).

Le clochard devenu spectateur a le regard de l'artiste pour sa ville, qu'il vit comme un lieu d'échanges et de solitude. L'on perçoit l'immobilité de l'espace urbain et des habitants qui entrent en contraste avec le mouvement des populations et du clochard, mettant en tension une série de paradoxes : espace conquis habité/espace libre de l'errance, espace clos/espace ouvert, espace intime/espace public (dernier §). Le passage de *they* à *we* signale l'élargissement de la perception à *trampdom*.

L'écriture, parfois proche de l'oralité (tonalité familière, argot, interjections, dialogue imaginaire), comporte de nombreuses phrases nominales dans un texte marqué par l'énumération, résumée par « those listed Londons » (l.22). Il s'agit d'une écriture sensible ainsi que la répétition de « felt », « know », les images évoquées par « friendliness », « embrace » et la comparaison entre « pavement » et « bed » le montre.

Document 2 : L'extrait de l'essai « Manhattan », tiré de *The Sense of Sight*, 1985, de John Berger, peintre, romancier, critique d'art, essayiste britannique, trace un parcours au travers des fils invisibles horizontaux qui coupent la verticalité de Manhattan.

Le texte s'ouvre sur Manhattan ville mythique, ville concept, ville réelle, ville fantasmée (§1). Puis l'intervention du « I » de l'essayiste (l.8) introduit une note personnelle, intime à mettre en parallèle avec les « living-room windows » (l.8), la broche représentant le mot LOVE, les silhouettes et plus tard (§3) les rues comparées à des intérieurs et la phrase « Each sidewalk has a terrible intimacy » (l.18). Ce « I » relayé par un « you » générique (l.12) exprime la ville perçue « What you see is what you see » (l.13).

Comme pour l'extrait de roman, l'énumération d'éléments architecturaux, mobiliers (§3), de lieux (l.22), de gens (l.26-29) et le pêle-mêle d'objets, personnes, mots (l.40-42) établit l'aspect organique de la ville.

Quand le « I » devient « One » (I.33), les répétitions, phrases courtes, démonstrations « there is » (I.19), « Nor are there » (I.21) puis le dernier paragraphe qui convoque une image en trois dimensions, géométrique de l'espace vécu de la ville, le texte reprend la forme plus classique de l'essai.

L'on aboutit à une construction impressionniste, visuelle d'une ville où l'intime et le public se confondent, où se dressent des frontières horizontales invisibles que le promeneur peut franchir, le regard guidé ou enfermé dans l'espace vertical architectural. Mais les « derelict » du quatrième paragraphe sont prisonniers de ces cordes, ils les ont tendues de leur pauvreté. L'on peut penser à une évocation du délabrement du *Downtown* dans les années 80.

Document 3: Originellement publié en 1898 dans *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, le diagramme intitulé *The Three Magnets* présente la vision inclusive de la ville idéale d'Ebenezer Howard (1850-1928), urbaniste britannique, admirateur d'Emerson, marqué par un long séjour aux États-Unis au cours duquel il a assisté à la (re)construction de Chicago après l'incendie de 1871. De retour en Grande-Bretagne, influencé par les idées de Ruskin et de Morris ainsi que par les expériences de phalanstères (Lever, Cadbury), il propose un modèle d'urbanisme pour répondre aux problèmes causés par un exode rural massif vers les grandes villes industrielles. Fondateur de l'Association d'Urbanisme et de Paysage (*Town and Country Planning Association*) à l'origine des *Housing and Town-Planning Acts* de 1909 et 1919, il théorise le concept des Cités-jardins (Garden cities) puis de la ceinture verte (Green Belt) autour de Londres. Son texte énumère sous forme graphique les caractéristiques positives et négatives des deux pôles (*Town* et *Country*) pour les conjuguer en un troisième (*Town-Country*) qui constitue l'aimant le plus apte à attirer les gens. C'est à ce titre que le document propose une modélisation à la fois graphique et conceptuelle. La ville, pôle d'attraction dans la société industrielle, passe de la ville organique au développement anarchique à la ville planifiée, point de rencontre entre nature et culture, favorisant les échanges dans la ville et de la ville vers l'extérieur. C'est une vision utopique qui peut entrer en résonance avec la ville imaginée par Thomas More dans *Utopia*.

Éléments facilitateurs : familiarité relative des élèves avec Londres et Manhattan, aspect attractif du graphique et nombreuses énumérations dans les trois documents.

Obstacles prévisibles : densité linguistique et conceptuelle du document 2, forme originale des trois documents par rapport aux formes canoniques. Le décrochage temporel entre les documents 1 et 2 et le document 3.

Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes

La mise en relation des documents renvoie à la notion d'Espaces et Echanges du cycle terminal. Les villes sont présentées comme des lieux d'échanges multiples. Le narrateur éponyme de *Ripley Bogle* échange avec lui-même, son passé, son environnement (la pierre et l'autre) ; John Berger se livre à un dialogue distancié avec son lecteur décrivant l'échange entre le promeneur de New York et son environnement (verticalité de l'architecture, horizontalité de la présence humaine) ; la vision d'Ebenezer Howard apparaît comme une réponse à une tension générée par la révolution industrielle (dialogue entre ville et campagne, dialogue dans la ville entre ses différentes fonctions). A ce titre le dossier invite à se demander en quoi la ville est un lieu d'échange, proposant d'explorer différentes manières de la dire en tant que ville vécue, ville perçue et ville rêvée.

Niveaux concernés: classe de terminale LVA: niveau B2 vers C1

Tâche finale

Pour reprendre une citation de Paul Auster dans une interview donnée après 9/11: « New York is not just a place, it's an idea ». Les objectifs ci-dessous visent à préparer une tâche finale qui, en séance 5, fera produire les élèves en Expression Orale - Continue et Interaction. La tâche sera une présentation orale à trois voix d'une ville située dans un pays anglophone pour laquelle chaque élève aura sélectionné une représentation artistique. Des échanges avec le reste de la classe s'ensuivront.

Objectifs

- Culturels : une vision de Londres, de Manhattan et découverte de la ville utopique devenue modèle. La Révolution Industrielle, migrations et immigration, trois types d'écritures de l'espace.
- Méthodologiques : développement de stratégies de lectures différentes selon les supports, construction de compétences en Expression Ecrite (plusieurs modes d'écriture), choisir un document et justifier son choix par une Prise de Parole en Continu et en Interaction (entraînement à l'épreuve du Baccalauréat).
- Linguistiques : champs lexicaux de la ville, de l'architecture et de l'urbanisme, expressions de la comparaison, de l'opposition, du contraste et de l'opinion.
- Communicationnels : présenter à l'oral un document nouveau et personnel à un groupe qui reçoit et réagit. Les activités langagières de Compréhension Écrite et d'Expression Écrite sont également travaillées.

MISE EN ŒUVRE

En raison des échos multiples qui les parcourent et de la densité et de l'originalité des documents, il paraît difficile de proposer un travail dans lequel tous les élèves n'étudieraient pas la totalité du dossier. En fonction de la problématique dégagée, l'ordre de présentation dans lequel les documents prennent le plus de sens est celui fourni par le dossier (1. *Ripley Bogle*, 2. *The Sense of Sight*, 3. *The Three Magnets*) suivant la thématique ville vécue, ville perçue, ville rêvée.

Séance 1: CE, EOI, EOC, ville vécue

Entrée par la lecture de l'extrait de *Ripley Bogle* donné dans sa totalité avec pour seules consignes:

- effectuer les repérages narratologiques et référentiels,
- dégager le factuel (immigrants, quartiers, les villes dans la ville),
- choisir un élément du texte qui provoque une émotion.

La mise en commun peut s'appuyer sur une négociation de l'explicite et un échange des perceptions individuelles. Suit un travail sur les particularités stylistiques à partir de ce qui crée l'émotion (du sens à la forme). S'engage alors une réflexion sur les paradoxes: perception du cloisonnement ethnique et social de la ville et du sentiment d'appartenance du clochard à une entité dont il est paradoxalement exclu. Une interrogation collective sur les thématiques est l'occasion de convoquer la notion du programme Espaces et Echanges.

Tâche intermédiaire en Expression Écrite: par groupes de trois, choisir une ville dans la sphère anglophone et se livrer à une écriture imitative individuelle. On peut commencer en copiant le début du texte : « [...] in general is a funny old place. »

Séances 2 et 3: CE, EOI, EOC, ville perçue

La séance commence par de l'Expression Orale en Interaction lors d'échanges internes aux groupes pour choisir le meilleur texte; les textes sont alors ramassés pour correction/évaluation.

Lecture individuelle du texte de John Berger avec pour consignes:

- repérer les différents mouvements du texte,
- établir quelques réseaux de sens fondés sur les énumérations et/ou les répétitions.

On lance une mise en commun sur l'impression générale qui se dégage après une première lecture et sur les différents propos. Une hiérarchisation des propos est nécessaire pour saisir la démonstration, en les organisant par exemple au tableau ou en utilisant le TNI.

Puis, les paragraphes 4 et 5 peuvent faire l'objet d'une lecture ciblée plus précise pour repérer les similitudes et les différences avec l'extrait du roman, sur la pauvreté, sur l'espace, sur la notion de frontière, sur le mélange public/privé. Dans chaque texte, un travail sur les énumérations, leur fonction, leur effet (avec entraînement à l'oralisation de séquences énumératives) est possible.

Avec un retour au dernier paragraphe, on propose de s'intéresser à la représentation physique avec des feuilles de papier de Manhattan comparée aux autres villes, suivi d'échanges sur la perception, la compréhension, les émotions suscitées par cette représentation. Si l'on devait peindre ce Manhattan, quelles couleurs, quelles formes utiliserions-nous?

Tâche intermédiaire en Expression Écrite: chaque élève du groupe choisit une représentation artistique de la ville choisie en fin de séance 1 et se livre à une écriture argumentative justifiant ce choix.

Séance 4: CE, EOI, EOC, lecture de document iconographique, ville rêvée.

Expression Orale en interaction : lors d'échanges internes aux groupes, chaque élève défend la représentation artistique qu'il a choisie.

On débute par une prise de connaissance au vidéoprojecteur des deux premiers pôles *Town* et *Country* de *The Three Magnets* ; à ce moment de l'exploitation, l'identification des aimants est simple mais primordiale, pouvant passer par des reformulations simples sur l'attraction et/ou la répulsion, afin de souligner la fertilité de la modélisation graphique et conceptuelle proposée par Howard.

Une rapide énumération ainsi qu'un classement des données du graphique en atouts et inconvénients en découlent naturellement. A l'aide de quelques éléments fournis par le texte du schéma (*fogs, slums and gin palaces, crowded dwellings, need for reform*) on confirme ou identifie la période ; on peut aussi s'appuyer sur la police de caractère typique utilisée pour les éléments textuels.

On demande d'imaginer la nature et le contenu du 3^e pôle avant de le découvrir.

Comparaison avec la ville décrite par *Ripley Bogle* et la description de Manhattan par John Berger.

En EOI et EOC, on invite à voir en quoi la lecture de ces trois supports a enrichi la perception de la notion (enrichissement d'un « wall » électronique construit par la classe).

Tâche intermédiaire: écriture graphique à propos de la ville choisie à la fin de la première séance (sous forme de poème, calligramme, symboles) en utilisant le repérage et le travail sur les listes et les énumérations.

Evaluation (s):

Expressions écrites individuelles évaluées selon les critères de l'épreuve du Baccalauréat.

Expression orale en continu enregistrée lors de la présentation en classe.

Dérives possibles:

Sur le plan culturel, se contenter d'une comparaison Londres/New York; absence de mise en perspective historique; lecture uniquement sociologique ou historique ou littéraire du dossier.

Sur le plan didactique, ne pas ancrer les tâches de lecture dans la spécificité de chacun des 3 supports; commencer par l'étude du document 3, appréhendé (à tort) comme déclencheur de parole.

Rapport établi par George CLIFF, Cedric GAUTHIER, Anthony OKE, Martine VERGNAUD pour le jury de l'exposé de la préparation d'un cours.

EXEMPLE D'UNE PRESENTATION MOYENNE D'UN CANDIDAT ET REMARQUES DU JURY :

| ÉLÉMENTS PROPOSÉS PAR LE CANDIDAT LORS DE SA PRESTATION | RÉACTIONS DU JURY |
|---|---|
| <p>Dans sa présentation, le candidat met en évidence le ton enthousiaste et positif du narrateur du document 1, les adresses directes au lecteur, les expressions familières d'une langue oralisée, produisant une vision atypique et assez chaleureuse du sans-abri dans une grande ville.</p> <p>Dans le document 2, la vision morale de la grande ville est évoquée. Qu'est-ce que cela représente dans l'imaginaire et dans la réalité ? La comparaison est faite entre l'espace public et l'espace privé, et il est noté que ces deux espaces se confondent. Le document focalise sur les « laissés pour compte ». Le candidat mentionne l'association espace privé et souffrance, l'accumulation de négations, les formes géométriques et les perspectives qui brouillent l'espace. Enfin, le candidat établit le rapport entre le vertical et l'horizontal; il est remarqué que le concret et l'abstrait s'entremêlent.</p> <p>L'analyse du document 3 met en évidence la ville de Londres au XIX^e siècle et son industrialisation.</p> | <p>Avant une présentation de chaque document, bien penser à dégager et spécifier le thème fédérateur.</p> <p>Le candidat n'a pas assez évoqué la ville de Londres.</p> <p>L'idée de « vision morale » n'est pas assez explicitée.</p> <p>Bien que les aimants soient mentionnés, le</p> |

| | |
|---|--|
| <p>La vision utopique de Howard est repérée. Le candidat relève les champs lexicaux de la vie en ville et de l'urbanisation, les listes et les aimants et il remarque que le document présente les avantages et inconvénients de la vie en ville et à la campagne avant de proposer une tentative de réconciliation entre les deux espaces.</p> <p>La thématique du dossier est l'aménagement de l'espace urbain.</p> <p>Parmi les éléments facilitateurs, le candidat relève l'aspect culturel des villes de Londres et de Manhattan, le visuel du document 3 qui aidera à déclencher la parole chez les élèves, et enfin le style simple, oral du document 1 avec ses nombreux noms propres.</p> <p>Dans les obstacles, le vocabulaire du document 2 est relevé, de même qu'un certain nombre de références culturelles dans les documents 1 et 2.</p> <p>A la suite de ces constatations, le candidat propose d'étudier ce dossier en cycle terminal, en classe de première à un niveau B1 visant B2 du CECRL. La notion à laquelle le dossier sera rattaché est l'Idée de Progrès.</p> <p>La problématique retenue par le candidat est : « How to reconcile human society and nature: to what extent can urban environment be a threat to human society ? »</p> <p>Pour répondre à cette problématique, le candidat se propose d'étudier les documents dans l'ordre suivant: document 3, document 1 et enfin document 2.</p> <p><u>OBJECTIFS :</u> <u>Culturels</u> : Les conséquences de l'urbanisation sur la société et les enjeux humains, l'urbanisme à Londres et à New York.</p> | <p>candidat n'insiste pas assez sur la nature formelle originale du graphique.</p> <p>Thématique très réductrice.</p> <p>Un document visuel ne déclenche pas forcément la parole, et peut être gâché par une exploitation trop précoce.</p> <p>Les noms propres (plutôt de lieu) dans le document 1 ne sont pas facilitateurs.</p> <p>La dimension conceptuelle du document 2 est un obstacle essentiel.</p> <p>Erreur manifeste de ciblage : la notion ne découle que d'un seul document.</p> <p>Pourquoi faire aussi compliqué au risque de perdre de vue les enjeux du dossier ?</p> <p>Mauvais réflexe.</p> <p>Il s'agit seulement de Manhattan.</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p><u>Grammaticaux</u> : Les comparatifs et superlatifs, le questionnement, la forme emphatique, la détermination nominale.</p> <p><u>Lexicaux</u> : Vocabulaire autour de la ville, l'urbanisme, la société d'économie, le déclin et la destruction</p> <p><u>Méthodologique</u> : Comment s'améliorer en compréhension écrite.</p> <p><u>Phonologique</u> : L'intonation de phrases.</p> <p><u>Citoyen</u> : L'environnement dans lequel on vit et comment l'améliorer.</p> <p>La tâche finale choisie par le professeur est un travail d'expression écrite au sujet des dangers liés à la déshumanisation. « You want to draw people's attention to the environmental situation of your city, and so you write an open letter which you would like to have published in the New York Times. You must make people feel concerned. »</p> <p>Le candidat fait remarquer que cette tâche finale ne constitue pas l'évaluation de la séquence, qui prendra la forme d'une compréhension écrite prenant appui sur un texte qui parle de la détresse en milieu urbain.</p> <p>Mise en œuvre :</p> <p><u>Document 3</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nous partons du paratexte. Le document est coupé en différentes parties (la division entre <i>town</i> et <i>country</i> est celle retenue). L'idée est de créer un déficit d'informations et ainsi de provoquer une interaction entre les élèves. <p>Les élèves confrontent les informations contenues dans leurs documents et il leur est demandé d'établir des liens. (Comparaison dans un travail d'interaction).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le professeur donne le texte explicatif. <p>Consigne: <i>Find out the historical context. Who is the author of the pictures? What was his goal?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Focaliser sur la fin du texte explicatif (l. 9 – | <p>Des catégories très vastes et s'appliquant à tout support.</p> <p>Vague, ne prenant pas en compte le fait que cela se déroule en classe, où il y a forcément de l'expression orale.</p> <p>La tonalité négative est plaquée sur un dossier beaucoup plus riche.</p> <p>Pourquoi la détresse en milieu urbain ?</p> <p>Quel paratexte ?</p> <p>Les productions envisagées ne sont pas assez précises.</p> <p>Transformation du document iconographique en prétexte, démarche de compréhension écrite proche de la vérification.</p> |
|---|---|

10).

- Travail à faire à la maison pour la prochaine séance : Les élèves doivent créer leur *aimant Town – Country*.
- Tâche intermédiaire: *Write a short letter to the Mayor of London to tell him what, according to you, should be his main priority about urban life and how to attract people.*

Document 1:

- Lecture jusqu'à la ligne 4 « [...] I've walked it all. » Définir le ton (les phrases exclamatives, le vocabulaire). Il est demandé aux élèves d'émettre des hypothèses sur la suite : *What do you expect to read ?*

Les élèves doivent se focaliser sur les noms propres ensuite. *Try to classify them.*

Est-ce que le thème a changé ? Justifier et déduire les sujets (rich vs. poor ; société égalitaire)

(Exemples: L.1 « Yes it is. You know it is. », l.11 « Don't get me wrong »)

Quel est l'effet produit?

- Activité d'expression écrite: D'un ton enthousiaste, écrire un court paragraphe sur votre ville.
- Etude de la suite du texte: se concentrer sur les lignes 26 à la fin. L'objectif est de livrer un accès plus poussé à l'implicite sur les éléments urbains.
- Tâche intermédiaire d'expression écrite: « You are part of the communication team of London. You write a short leaflet to pay tribute to your city and to attract visitors. »
- En anticipation pour la prochaine séance, quelle vision négative peut-on avoir de la ville de Londres?

Document 2:

- Phase d'anticipation et émission

Ce document ne se prête pas à un découpage magistral.

Les hypothèses émises à ce stade peuvent être de nature trop divergente.

Les noms de lieu ne permettent pas d'aboutir à la conclusion à laquelle le professeur s'attend.

A quel moment ? Risque de démobilitation.

C'est-à-dire... ?

En quoi avoir une vision négative de Londres prépare la lecture objective du texte de Berger ? Cette tâche oriente trop la lecture du document suivant.

| | |
|--|--|
| <p>d'hypothèses.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dans le premier paragraphe on fera remarquer les paradoxes soulevés par l'auteur, et on demandera la vision du narrateur. - Insister sur le paradoxal. (imaginaire vs réalité) - Emission d'hypothèses. <i>A dreamlike vision ?</i> - L. 15 – 20 : vérification des hypothèses. Focaliser sur le vocabulaire et trouver les champs lexicaux (comparaison). Déduire la vision de l'auteur. - Travail en autonomie par groupes (<i>main themes</i>, perte de limites et <i>dereliction</i>, aspect géométrique qui fait perdre <i>the right angle</i>. Mise en commun. <i>Conclude about the narrator's vision of Manhattan's urban spaces</i>. Classer les différents éléments. - Tâche intermédiaire 3 : réécrire le document 2 en utilisant les techniques du document 1. - Tâche finale (cf. plus haut). Les critères de réussite sont la cohérence et la correction grammaticale). La meilleure lettre sera choisie et envoyée à New York. | <p>Il n'est pas opportun de découper le texte.</p> <p>Quelles peuvent être les productions envisagées ?</p> <p>Etre plus spécifique dans les critères de réussite.</p> |
|--|--|

EXEMPLE D'EXPLOITATION DE DOSSIER: DOSSIER N°3 – EPC 310

Ce sujet comprend 4 documents.

- Document 1: "Blackpool, the development of a tourist destination" – document video. Source: www.classroomvideo.co.uk
- Document 2: "Numbers of tourist visitors" – graphique. Source: www.coolgeography.co.uk
- Document 3: extrait de Bill Bryson, *Notes from a Small Island*, 1995.
- Document 4: "Should Blackpool be a World Heritage Site?" Paul Mackenzie, www.lancashirelife.co.uk

CARACTERISTIQUES DU DOSSIER ET POSSIBILITES D'EXPLOITATION QU'IL OFFRE

Ce dossier a pour thème l'attractivité touristique de Blackpool, ville située dans le Lancashire, sur la côte nord-ouest de l'Angleterre. Cette station balnéaire, souvent présentée comme le premier lieu de villégiature de la classe ouvrière du nord de l'Angleterre, a connu un essor spectaculaire avec l'arrivée du chemin de fer en 1846. Cet essor a également été favorisé par les *wakes weeks*, durant lesquelles les filatures fermaient pour assurer la maintenance du matériel et des machines. La plupart des éléments architecturaux typiques des stations balnéaires britanniques ont été construits entre 1860 et 1890 (les trois *piers*, la salle de spectacle Winter Gardens, entre autres). Le tourisme n'a cessé de croître à Blackpool, pour atteindre son apogée dans l'entre-deux guerres. Les touristes étaient attirés par la *Promenade* (front de mer qui s'étend sur sept miles), et par toutes les activités de loisirs proposées (spectacles, danse de salon, fête foraine...). Essentiellement tournée vers la classe ouvrière, la ville a amorcé son déclin dans les années 60-70, lorsque le tourisme de masse à l'étranger s'est démocratisé et que des destinations comme l'Espagne sont devenues plus abordables en termes de transport et de coût de la vie. Ce lent déclin s'est poursuivi durant les années 1990 et le début des années 2000, avec un tourisme davantage tourné/orienté ? vers les fêtes arrosées de fin de semaine. A partir des années 2000, un programme de *regeneration* a été entrepris de manière à attirer de nouveau une population touristique plus familiale. En 2010-2011, Blackpool a été candidate à une labellisation Patrimoine Mondial de l'Unesco, mais n'a pas été retenue. La station balnéaire est une destination emblématique, aussi bien pour les classes populaires qui continuent à s'y divertir que pour les classes plus aisées qui s'y rendent par curiosité.

Parmi les attractions touristiques de la ville, on trouve *the Tower*, *the Promenade*, le vieux tramway, toutes les attractions de fête foraine, les illuminations (de fin août à début novembre).

Document 1: cette vidéo présente de manière synthétique et dynamique (musique entraînante, enchaînement rapide de certaines images, présentateur plein d'entrain) le développement de Blackpool en tant que station balnéaire de la classe ouvrière. Sa structure très claire (introduction, annonce de chapitres) laisse supposer qu'elle a été conçue à des fins pédagogiques pour un public scolaire britannique. Elle inclut des images d'archives qui permettent des allers et retours entre le Blackpool contemporain et le passé touristique glorieux de la ville. Le ton enjoué, voire sur-joué, de Dan Philips ainsi que les touches d'humour qui émaillent son commentaire accrochent le spectateur, tandis que l'historien interviewé apporte une

caution universitaire au document, mettant en relation la révolution industrielle, l'essor des villes et le développement du tourisme. Ce contraste apparaît également dans les images, tantôt colorées et festives, tantôt grises et ternes.

Ce support permettra de collecter des données factuelles et visuelles sur les activités présentes et passées de la ville.

Document 2: la source de ce graphique (site www.coolgeography.co.uk) ne laisse aucun doute quant à la visée pédagogique du document. Il présente les différentes phases d'évolution qu'a connues Blackpool, en associant chronologie, chiffres, causes des phases d'essor et de déclin, en lien avec l'histoire économique et sociale du pays, de 1800 à 2010. Ce graphique donne à voir, sous un nouveau format, certains des éléments historiques mis en avant dans le document vidéo.

Document 3: extrait de *Notes from a Small Island* de Bill Bryson. Bryson est un auteur américain de récits de voyages humoristiques. Il s'est installé et vit en Grande-Bretagne. *Notes on a Small Island* décrit un voyage qu'il a effectué à travers le pays. L'œuvre a fait l'objet d'une adaptation télévisée sur ITV en 1999.

Dans cet extrait, l'auteur nous emmène sur un *roller-coaster* stylistique plein d'humour. Le premier mouvement est ascensionnel et présente Blackpool comme une ville de la démesure (*more chips per capita than anywhere else on the planet*) et du superlatif (*the largest concentration of roller-coasters*), pour ensuite retomber brutalement dans la laideur (*several miles of paltry decorations*) et le mauvais goût (*it all just seemed tacky*). La description présentée est dévastatrice et ne donne pas envie de découvrir la ville ; elle montre un décalage entre les ambitions affichées (*the most famous illuminations*) et la réalité (*Blackpool is ugly, dirty*). Il est à noter que *Notes from a Small Island* a été écrit et publié antérieurement à la phase de *rejuvenation* mentionnée dans le graphique.

Document 4: article de Paul Mackenzie. Encore une fois, nous retrouvons une présentation binaire de la ville de Blackpool. Ici, la perspective est différente: il s'agit d'envisager la candidature de la ville à la labellisation Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Le journaliste met d'abord l'accent sur les atouts de la ville (*iconic tower, piers and beach, fresh air and fun, wholesome family entertainment*), puis en souligne les aspects moins reluisants (*a town soiled by boorish drunks, cheap thrills and tacky sideshows*). Contrairement au document 3, le ton reste neutre, rendant la présentation plus équilibrée et nuancée. L'objectif est ici informatif, à destination d'un lectorat local auquel on demande de prendre position dans une démarche collaborative.

Éléments facilitateurs: ce dossier présente des documents entre lesquels il est facile d'établir des liens. Dans la vidéo, le titre, la structure et les intertitres apparaissant à l'écran sont autant d'aides à la compréhension. Les propos du présentateur et de la voix off sont immédiatement soulignés par des images en illustrant la teneur.

Le document 2 est éclairé par la facilité d'accès du contenu informatif.

Les deux premiers paragraphes du document 3 contiennent beaucoup de données factuelles et chiffrées, énoncées au présent simple. Le lexique et la syntaxe ne devraient pas poser de problèmes majeurs à un élève de niveau B1.

Le document 4, issu de la presse régionale (www.lancashirelife.co.uk), est écrit dans une langue claire et simple.

Obstacles prévisibles: certains élèves pourront être mis en difficulté par l'accent et le débit du présentateur de la vidéo. Pour être un document visuel, le document 2 n'en est pas pour autant d'un abord aisé et il ne faudra pas surestimer son potentiel de déclencheur de parole. En outre, le codage des couleurs n'est pas d'une lisibilité flagrante et n'apporte rien dans la compréhension. Dans le troisième paragraphe du document 3, on franchit un degré de difficulté lexicale et interprétative.

Formulation d'une problématique et ancrage dans les programmes

Espaces et Echanges: une renaissance du modèle touristique de type Blackpool est-elle possible à l'épreuve des évolutions socio-économiques du pays et de son environnement plus large ?

Niveaux concernés: Cycle terminal, classe de Première, de préférence ; Terminale non exclue. Niveau B1 vers B2.

Ce dossier pourra également être proposé à une section européenne, DNL histoire-géographie (la révolution industrielle étant au programme en Première).

Objectifs

- Culturels: le tourisme de classe en Grande-Bretagne, spécificité du tourisme balnéaire (architecture, loisirs, divertissements...), loisirs festifs, la révolution industrielle.
- Méthodologiques: lecture et interprétation de graphique, entraînement à la compréhension écrite et orale
- Linguistiques: *lexique*: activités de loisirs, chiffres et données en lien avec l'interprétation d'un graphique, gigantisme et démesure, laideur, superficialité, excès (ivresse, nourriture ...); *grammaire*: superlatif, comparaison (double comparatif, accroissement progressif, proportionnalité), contraste, cause-conséquence...

MISE EN ŒUVRE

Doc.1 (vidéo)+Doc. 2 (graphique)

Dans la mesure où le graphique reprend un certain nombre des éléments et données de la vidéo, on envisage une mise en œuvre qui va permettre des allers-retours et des parallèles entre les deux supports. Il s'agira d'une phase d'anticipation et de contextualisation. Par des arrêts sur image ciblés, on déterminera l'activité principale de Blackpool (introduction/réactivation du lexique sur le tourisme balnéaire: *seaside resort, leisure activities, piers, fun fair, roller-coasters, Blackpool Eye, Blackpool Tower, hen parties, stag parties...*), et on s'attachera à montrer que Blackpool ne correspond pas aux représentations que l'on peut avoir de la station balnéaire française.

L'exploitation de la vidéo permettra d'effectuer une prise d'informations sur Blackpool, avec pour fil conducteur, l'ancrage historique qui permettra de faire le lien avec le graphique.

Concernant le graphique, on n'attendra pas nécessairement d'interprétation des différentes couleurs.

Doc.3 (texte Bill Bryson)

On s'attachera à mettre en évidence la construction de l'extrait: hauts et bas, comme la ville elle-même, ou bien comme les *roller-coasters* (repérage des superlatifs, des comparatifs, du lexique de l'excès, puis des termes dépréciatifs).

On proposera une recherche sur les contrastes et les paradoxes (attractivité≠laideur, inhospitalité climatique ; attente forte≠désillusion ; climax≠anticlimax), prenant appui sur le lexique déjà identifié.

On aura ainsi amené l'élève à dégager la vision très négative de Blackpool donnée par cet extrait, qui trouvera un contrepoint dans le document suivant.

Doc.4 (article)

On pourra proposer aux élèves de remplir un tableau contrastif d'éléments appréciatifs et dépréciatifs présents dans l'article. Même si certains termes reviennent et font écho à l'extrait de Bill Bryson, on pourra souligner la présence de termes laudatifs mettant en évidence la dimension emblématique de la ville pour la population britannique (*symbols of the British holiday for generations, the jewel of the UK's tourism industry, a special place in the nation's heart*).

On proposera une tâche intermédiaire d'expression écrite dans laquelle les élèves seront invités à répondre à la question du sondage présent dans l'article: *Does Blackpool deserve World Heritage Status?*

Tâches finales possibles (éventuellement évaluées):

- EE: renseigner une partie du dossier de candidature à la labellisation Patrimoine Mondial de l'UNESCO (voir site internet de l'organisation)
- EE: élaboration d'un dossier sur l'un des autres sites britanniques candidats évoqués dans l'article
- élaboration d'un carnet de voyage, préparatoire ou postérieur à un séjour en Grande-Bretagne

Dérives possibles

- Sur le plan culturel: ne pas tenir compte de la spécificité britannique de Blackpool en tant que station balnéaire, conduire une exploitation qui renforce les clichés.
- Sur le plan didactique: traitement exhaustif de chacun des supports (ex: commentaire littéraire du texte de Bill Bryson) /compréhension orale de la vidéo avec grille trop détaillée/exploitation du graphique qui ne conduise qu'à de la paraphrase.

Rapport établi par Anne DAUVERGNE, Emmanuelle HARDY, Kevin PINAULT, Sylvie WATKINS pour le jury de l'exposé de la préparation d'un cours.

EXEMPLE D'EXPLOITATION DE DOSSIER : DOSSIER N°4 - EPC 303

Ce sujet comprend 3 documents.

- Document 1: Article "Tech-Savvy Cities May Be 'Smart', But Are They Wise?" - NPR
- Document 2: "Smarter Cities: Innovations for future cities that lead to a better quality of life"
– Document vidéo
- Document 3: Drawing by Jon Carter

EXEMPLE DE BONNE PRESTATION ET REMARQUES DU JURY

Malgré quelques maladroresses ou imprécisions signalées dans les remarques du jury, le dossier est traité de façon cohérente. On notera les conséquences d'une analyse superficielle, voire décalée du document 3 sur la mise en œuvre.

| PROPOSITIONS DU CANDIDAT | REMARQUES DU JURY |
|--|--|
| <p>Le candidat annonce qu'il s'agit d'un dossier synchronique composé de trois documents.</p> <p><u>Document 1</u>: A mi-chemin entre un article et un entretien, il critique les entreprises qui ont la main mise sur les systèmes et la fuite des cerveaux. Il offre aussi une vision plutôt positive des nouvelles technologies tout en émettant des réserves.</p> <p><u>Document 2</u>: spot promotionnel d'IBM sur la gestion des villes, avec témoignage à la clé. Mondialisation de la demande, image très positive de la marque, qui véhicule une idée de bien être reposant sur la santé et la sécurité.</p> <p><u>Document 3</u>: dessin humoristique sur le coût que représentent les transports et le stationnement en ville.</p> <p>L'informatisation des moyens de paiement facilite les dépenses. Le point de vue du consommateur est négatif.</p> <p>Doc. 1: Obstacles à la compréhension: notions complexes, vocabulaire spécialisé.</p> <p>Éléments facilitateurs: sous-titres en gras résumant les paragraphes et rendant la structure visible. Texte d'une longueur raisonnable.</p> <p>Doc. 2: Obstacles: vocabulaire spécifique, débit, rythme soutenu, document plus long qu'au Baccalauréat.</p> <p>Éléments facilitateurs:</p> <p>Images des villes et présence d'incrustations, secteurs d'activité clairement identifiés. Présence du logo IBM.</p> | <p>Interprétation inexacte.</p> <p>Dans l'optique d'un gain de temps sur le cœur de l'exposé, les obstacles et éléments facilitateurs doivent être abordés de façon globale pour l'ensemble du dossier.</p> <p>Entraînement et évaluation ne doivent pas être confondus</p> <p>Intérêt du logo IBM ?</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Doc. 3: Eléments facilitateurs: pas de difficulté linguistique. Obstacles: beaucoup d'implicite.</p> <p>Problématique: Are new technologies a progress or a danger ?</p> <p>Tâche finale: Take part in a TV show about NT, you can either be Mr Townsend, Mr Mitchells, or a simple citizen. Present and justify your viewpoint. Be prepared to react to the other speakers' opinions.</p> <p>Objectifs: But et conséquence, opinion, concession. Vocabulaire de la ville, des nouvelles technologies (NT), des connecteurs logiques.</p> <p>Phonologie: formes faibles et fortes, intonation, accent contrastif.</p> <p>Méthodologie: repérer des arguments pour et contre, prendre part à une conversation, parler avec aisance en exprimant son opinion.</p> <p>Niveau choisi: Terminale ES avec prolongement possible en SES et HG.</p> <p>Notion retenue: Idée de progrès</p> <p>Niveau : B1+/B2.</p> <p>Activités langagières : PPC, PPI.</p> <p>TF évaluée.</p> <p>Le candidat présente l'ordre dans lequel les documents seront étudiés en justifiant son choix de façon pertinente : 2/1/3.</p> <p>Doc. 2 présente les avantages, doc.1 nuance le propos, doc. 3 présente des points de vue différents.</p> <p><u>Séance 1</u>: salle informatique.</p> <p>Brainstorming à partir du mot « smart », présent dans les trois documents et synonyme du progrès apporté par les NT. (exemple dans la sphère de l'élève : smartphones)</p> <p>Doc. 2: partir du connu, logo IBM. Visionnage de la vidéo sans le son, identification des lieux et intervenants. Environnement urbain, intervenant principal et sa fonction, c'est un document promotionnel.</p> <p>Hypothèses des élèves notées au tableau.</p> <p>1^e écoute jusqu'à la présentation de la ville de Rochester.</p> <p>Repérage des mots accentués, liste de lieux complétée, appel à l'opinion, intercorrection.</p> | <p>Veiller à la correction de la langue, surtout dans les consignes données aux élèves.</p> <p>Attention à l'actualisation de vos connaissances des programmes. Avec la mise en place des groupes de compétences, mieux vaut parler d'un niveau plutôt que de cibler une série.</p> |
|---|---|

2^e écoute pour vérification.

Classe divisée en deux groupes :

Rochester/Durham and China. Les élèves sont en binômes dans un souci de différenciation (A2/B2). On dessine trois cercles correspondant à trois écoutes, que l'on met en réseau du repérage à l'interprétation. On repère les personnages, les problèmes, les solutions proposées par IBM, les résultats.

Echange et correction.

« Prepare to report your findings »: ceux qui écoutent prennent des notes.

HW: Watch the end of the video on youtube and take notes about the conclusions. What are the advantages of working with IBM?

Séance 2:

Mise en commun donnant lieu à une trace écrite sur la dernière partie de la vidéo. Do you think Mr Mitchells is objective? Justify.

Tâche Intermédiaire: you are Mr Mitchells and you visit the mayor of a small American city. Tell her/him what IBM can do for the city. Try to convince him.

Passage d'un ou deux élèves, le reste du groupe est sollicité pour la correction.

On démarre une fiche méthodologique qui constituera une base de données pour toute la séquence : ajouter une idée, donner une opinion, exprimer un but.

Brainstorming: comment donner plus de force à un discours ?

Repérages: alternance formes faibles et fortes, gestuelle, accent contrastif.

Répétition de la vidéo: stratégies à développer pour la TF.

HW : enregistrer la prestation et l'envoyer au professeur par email.

Séance 3:

Ecoute et correction d'un ou deux enregistrements. Avis sur les prestations des camarades. Appropriation des critères de réussite.

Document 1: titre et sous-titre. « Wise » est caché. Hypothèses.

Repérage du connecteur logique « but » qui permet de nuancer la pensée.

Projection du premier paragraphe. Eléments factuels. Noms et fonctions. Mr Townsend's opinion about New Technologies: sceptical, great promise. Deux termes contradictoires à comparer avec Mr Mitchell's opinion. Prise de recul supplémentaire sur le document publicitaire. Conclusions.

Quelles sont les activités exactes de communication ?

Peut-on imaginer une autre modalité de correction ?

Dans quelle langue s'effectue cette réflexion ?

| | |
|--|---|
| <p>Identifier le contenu : causes, benefits, potential dangers, qui guident la lecture du document. Sous-titres en gras. Match the paragraphs with the subjects. Deux groupes, lignes 7-25: repérage de causes, dates, conséquences pour IBM, « rephrase <i>things</i> ». 26-fin : benefits, dangers ; « make hypotheses on outsourcing brains ». Repérage sélectif sans recherche d'exhaustivité, mise en commun en classe débouchant sur la trace écrite. Point de vue sur le dernier paragraphe, servant à compléter la fiche méthodologique. HW différencié: premier groupe, tâche B2 : Prepare Mr Townsend's arguments against IBM campaigns. 2e groupe, tâche B1: prepare Mr Mitchells' arguments about its benefits.</p> <p><u>Séance 4</u>: En binômes, temps limité, PPI sur le doc. 3. Le groupe 1 se concentre sur le parcmètre, le groupe 2 sur le couple, sans la bulle.</p> <p>On projette tout le document sans le contenu de la bulle. Activité: comparer les sacs. What does the parking metre represent? Imagine the man's reaction. On dévoile la bulle. What does the couple represent? Confronter les conclusions des élèves avec l'opinion de Mr Mitchells. <i>Imagine what the man said to Mr Mitchells.</i> Tâche Intermédiaire: prepare the couple's arguments.</p> <p><u>Séance 5</u>: reprise des arguments, travail sur l'intonation, l'homme est en colère, la femme est choquée Travail sur l'accent contrastif et sur l'intonation. Tâche Finale présentée aux élèves. Entraînement par groupes de trois. Choisir le rôle. <u>Séance 6</u>: Tâche Finale. Evaluation selon les critères : correction de la langue, richesse lexicale, réinvestissement, intonation.</p> | <p>Redondant ?</p> <p>Consigne peu claire.</p> <p>Tâche irréalisable.</p> <p>La tâche de niveau B1 est très proche de la tâche intermédiaire de la séance 1. Peu motivant.</p> <p>Idée intéressante pour le déficit d'information, mais mal adaptée au support.</p> <p>Activité peu probante.</p> <p>Quels arguments ?</p> <p>Quelles sont les modalités de communication? Ecrit, oral? Validité de l'activité? Tâche Finale présentée un peu tard.</p> <p>L'entraînement à la Tâche Finale risque de lui enlever de son intérêt.</p> |
|--|---|

EPREUVE D'ADMISSION N°2 : EXPLICATION DE TEXTE SUR PROGRAMME

CARACTERISTIQUES DE L'EPREUVE

| Nature de l'épreuve | Préparation | Epreuve | Coeff. |
|---|-------------|--|--------|
| <p>Explication en langue étrangère d'un texte extrait du programme, assortie d'un court thème oral improvisé et pouvant comporter l'explication de faits de langue. L'explication est suivie d'un entretien en langue étrangère avec le jury.</p> <p>Une partie de cet entretien peut être consacrée à l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère et qui donne lieu à une discussion en langue étrangère avec le jury.</p> | 3h | 1h maximum (exposé 30 mn max entretien 30 mn max) | 2 |

EXPLICATION D'UN TEXTE EXTRAIT D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE AU PROGRAMME

BILAN DE LA SESSION 2014

Le commentaire vise à dégager les spécificités d'un texte. Il ne doit en aucun cas servir à réciter des parties d'un cours. De même, une bonne connaissance du corpus ne suffit pas à produire une bonne explication de texte. Dans le cadre de cette épreuve, il importe de montrer la fonction du passage dans l'économie générale de l'œuvre, voire d'établir des parallèles pertinents avec d'autres passages.

En outre, il convient d'en faire émerger les principaux effets de sens et de s'appuyer sur une analyse narratologique, stylistique, historique, sociologique, intertextuelle, etc. pour en mettre en évidence la singularité.

Le genre de l'œuvre et ses spécificités doivent être pris en compte: dimension théâtrale dans le cadre d'une œuvre dramatique (espace scénique, mise en scène, diction, accessoires, jeu des acteurs, méta-théâtralité, didascalies...) et narration dans le cadre d'une œuvre de fiction (point de vue, focalisation, voix narrative, ironie, manipulation des attentes du lecteur...). Par exemple, le jury a noté que de nombreux candidats ne repéraient pas l'ironie de la voix narrative, ou, quand ils la repéraient, ne parvenaient pas à l'identifier comme telle. Le jury encourage donc les candidats à se familiariser avec la terminologie critique de l'analyse littéraire.

Le jury a apprécié certaines prestations mettant clairement en évidence la dynamique interne à chaque texte ; le commentaire composé n'interdit pas de souligner évolution et mouvement à l'intérieur d'un passage.

De la même manière, la présentation du candidat doit avoir sa propre dynamique. Le plan choisi doit permettre l'exploration de pistes distinctes qui, une fois tressées, doivent aboutir à la confirmation d'une hypothèse de lecture formulée dès l'introduction.

Les micro-lectures sont bienvenues dès lors qu'elles mettent en lumière la problématique choisie. Elles doivent s'allier à une maîtrise de la méthodologie de l'explication de texte: on attend un commentaire structuré, dynamique, démonstratif. Par ailleurs, il convient de préférer au relevé exhaustif d'exemples une sélection d'illustrations choisies de manière à aboutir à une conceptualisation efficace.

Si la stylistique (procédés rhétoriques, allitérations, analyse syntaxique, etc.) reste un outil essentiel dans l'approche du texte, elle doit être mise au service du sens, faute de quoi sa fonction reste purement décorative.

Les questions posées par le jury pendant l'entretien visent à permettre au candidat soit d'approfondir des pistes insuffisamment étoffées, soit de nuancer sa lecture, et ce pour lui donner l'occasion d'améliorer sa prestation.

Le jury se réjouit d'avoir pu rencontrer, cette année encore, des candidats bien préparés dont les prestations l'ont parfois enthousiasmé. Qu'ils en soient félicités.

Rapport établi par Véronique BEGHAIN, Nelly CHOCHILLON, André DODEMAN, Jacqueline HAMRIT, Maxime LEROY pour la commission de littérature.

TEXTES PROPOSÉS:

William Shakespeare, *Measure for Measure*, The Arden Shakespeare.

- V, I, 476-536.

Charles Dickens, *A Tale of Two Cities* (1859), Oxford University Press, 1988.

- pp. 113-114 de "Monsieur the Marquis" à "Charles Darnay".
- pp. 351-352 de "You might" à "a blow in her life".

Edith Wharton. *The House of Mirth* [1905]. Elizabeth Ammons, ed. New York: W.W. Norton Critical Edition, 1990, et le film de Terence Davies. *The House of Mirth*, 2000.

- p. 95 de "Meanwhile the holidays" à "this miracle".
- pp. 108-109 de "Fortune willed" à "the room beyond".
- pp. 139-141 de "His own view" à "Miss Bart".
- pp. 152-153 de "The cushioned chairs" à "in such a setting".

Les exemples qui suivent ne sont pas des plans détaillés à proprement parler. Ils esquissent simplement des pistes qui pouvaient être suivies.

EXEMPLE N°1: CHARLES DICKENS, *A TALE OF TWO CITIES*, PP. 113-14

The passage is set just before Charles's arrival at his uncle's (he is announced l.42-48). The main character in the passage (the Marquis) is already well known to the reader for his cruelty and contempt: this is after the episode of the child p. 106. It is set just before the Marquis's death (stabbed at the end of this chapter).

Text as painting

- First part (down to line 18) = a description of the rooms in the Marquis's château. Each room is described as if it were a painting, with an emphasis on objects, furniture, colour effects, etc.
- Gothic fiction: mediaeval architecture, darkness, spookiness vs. light.
- The second part is a tableau (the Marquis sitting at his table for a "sumptuous supper"). From motion (through corridors and staircases) to motionlessness (one man sitting in a room).
- The character's vision is framed by doors (7), blinds (16) and windows (35): pictorial effects determine a limited, narrow-minded vision of the world and society.

A social portrait

- The marquis is not described through his actions (contrast with chapter "Monseigneur in Town") but through his home as reflector of his personality. The decoration evokes his social class, his attachment to tradition, his violence ("swords" etc.), his wickedness, his hardness ("uncarpeted floors").
- This is a caricature of the arrogant nobleman: see how he gives orders lines 31, 37. He is a stock character.
- Key sentence: "many objects that were illustrations of old pages in the history of France" l.13: indication for the reader to read through the description as a picture book+meta-narrative dimension: Dickens explaining his didactic method: characters illustrate his vision of society and history.

Dramatic tension through description

- The Marquis has a feeling that something is coming – suspense built lines 28-36. Play on words on "blinds": he is blind to the ongoing social/political changes (the Revolution is on its way).
- What is foreshadowed: Charles's arrival, and also the Revolution. "The sound of wheels" line 40 (literally Charles's carriage) echoes the sounds Lucie can hear in London and the sounds of the wheels of the carts with prisoners taken to the guillotine.
- Charles is catching up with his uncle (42-44) – so is the Revolution. Slowness vs. rapidity: how history goes.
- Evocation of "Death" (3): "grim" (1), "vaulted rooms" like tombs (8), the M.'s "imperturbable" mask (37) already alluded to in previous chapters=a death mask.
- "Swords", "spears", "knives" foreshadow his own death – stabbed at the end of this chapter.
- The glass of wine, the table → he is having his Last Supper (but reversed: one man only, nothing Christ-like in him, contrary to Sidney Carton). The wine echoes the spilled wine in Saint Antoine.

Irony and narration

- A set of oppositions structures the passage: light/shadow, opening/closing the windows, slowness/rapidity. Focus on their symbolic meaning (religious, psychological, historical, etc.)
- But Dickens deconstructs Manichaeism through irony and the manipulation of the reader: unmitigated oppositions (angels vs. devils...) are caricatures/exaggerations.

- Irony also present through narration: 35 internal focalization, 46-48 indirect speech: Charles's entrance even more pompous.

EXEMPLE N°2: EDITH WHARTON, *THE HOUSE OF MIRTH*, PP. 108-109

Context: before (right after the *tableaux vivants* episode)/after (to be read in the light of the ending)

Ties together the issues of love, body language vs. verbal exchange, expression vs. silence, truth vs. concealment+generic status of the novel and Wharton's critical approach to melodrama and the sentimental novel.

The "magic place" (setting and imagery)

Framed by a dichotomy:

- crowd, social gathering/an informal rendez-vous involving just Selden and Lily ("solitude", "alone in it together")
- ball-room/garden

Hortus conclusus archetype/topos (underlined by "through a glass doorway at the end of the long suite of rooms", line 18)

The garden here seemingly presents itself as natural order vs. social order.

Contrasting as it does with the previous setting, the setting of the scene itself thus encourages us to:

- view the scene from a different perspective from that applied to scenes involving NY society
- grant the scene and the characters' exchange a superior "value" in terms of its truthfulness?

Concurrently: water metaphor (pervading the whole novel)

Here: "tide" (15), "flowed" (16), "streaming" (16), "fountain" (22), "the splash of the water" (23), "sleeping lake" (25)

Conventional association of water and love

YET: domesticated water here, part of the pastoral staging of the scene and thus possibly indicative of the artificiality of the exchange (compare with the Bellomont scene and its more "natural" setting)

See also: "she was like a waterplant in the flux of tides" elsewhere in the novel which points to Lily's fluctuating mood and destiny, her defining drift.

The (mock-?)pastoral motif is even more emphasized as Lily cohabits with "actual" lilies.

Lilies are foregrounded (22, 24).

Lily eventually turns into a flower (44-45) as though transformed by the setting and mingling with the pastoral dimension (it indirectly undermines the supposed dichotomy nature/artifice).

Meanwhile, lily is presented as an ambiguous flower.

See Cynthia Griffin Wolff and Elaine Showalter on lilies as representing female purity in art nouveau+motif in 19th-century women's writing (recurring name for sexually attractive and adventurous younger women as opposed to women of the older generation)+lily as death (worn at funerals)

The word “magic” itself is unstable (wonderful+unreal) and indirectly calls the reality of the scene into question+“unreality of the scene” (26) brought into relief+“dream-like sensations” (26-27) → introduces doubt, uncertainty as to its status.

Lily as Alice (Through the looking-glass//“through a glass doorway”)?

Communication: body language, verbal exchange, silence building up/undermining romanticism?

Romantic dimension: “moved away... against the tide” (15), “alone in it together” (30)+“she read...” (11; interpretation and reading of signs as defining the lover’s stance)

Communication through: gazes/brief verbal exchange/kiss (the only kiss in the novel between the protagonists)/hand pressed against the cheek

Virtue of silence+distrust of language (to be related to the central issue of failed/uneasy communication in the novel)

- language as seemingly unnecessary since they understand one another without having to resort to words: from I.14 to 34

- love should remain unsaid (“Ah, love me, love me – but don’t tell me so!”, 49) because she can’t marry him (cf issue of money) though she is attracted to him (9-13: even... always) and because language is not to be trusted.

(Compare with the ending: “and in the silence there passed between them the word which made all clear”, a word which remains unspoken and might actually be “death” as well as “love”.)

- body language takes over then: gazing activity, kiss, hand to cheek

It might be read as indicative of feelings which both characters are reluctant to verbalize.

YET, the romanticism of the scene is undermined: the reader may be distrustful of both the words and attitudes of one who is described as “rais[ing] her eyes with the beseeching earnestness of a child” (35-6) → she might be acting her part, the scene might be yet another tableau vivant, a continuation of the previous scene in its artificiality even as Lily is indirectly related to the archetypal figure of innocence that the “earnest” or candid child might be.

Tableau vivant coming to life with all the staging involved (32)

Advancement of the plot and status of the reader (witness, voyeur vs. puppet)

Should the characters’ lines be trusted? Are they any truer here than anywhere else? Selden and Lily keep playing a game of hide-and-seek throughout the novel. What about body language? Is it more trustworthy than verbal exchange? The whole novel hinges upon the unsaid between them, the unknowable which defines Lily in particular.

Meanwhile, the scene does create expectations in the reader who is led to think of the two protagonists as being secretly in love with one another because of the conclusions he might draw from the scene he is witnessing

The reader is turned into a voyeur, a confidant of some sort, as he spies on the two protagonists supposedly freed from the masquerade imposed by the social comedy.

Glimpsing at this intimate scene, the reader might think he knows more than the society around does and as a consequence he may believe he has access to the “truth” of the characters’ feelings.

YET: one can also think of the scene as pure manipulation.

Its magic and dreamlike quality (underlined from the outset) is indicative of its uncertain status.

Just as the characters may be acting a part, Wharton may be a puppeteer here, intent on putting us on some false track.

As elsewhere in the novel there is irony now and then, e.g. hyperbolic “triumph” (11).

Wharton relies on our appetite for the conventional love-story and marriage plot to build on our expectations and move both reader and plot forward.

Wharton relies on our expectations while refraining from revealing anything definite.

The final words (“Ah, love me, love me – but don’t tell me so!”) are a very efficient means of keeping us interested, while allowing for the unfolding of the plot in a manner that precludes any conventional outcome.

The scene allows for the following complications of the general plot, the irresolution of the more specific love subplot and, even more crucially, for the fundamental irresolution of the novel and its generic instability (despite the tragic ending).

See the underlying irony and criticism regarding sentimental novels throughout the novel.

EXPLICATION DE DOCUMENT SUR LES QUESTIONS DE CIVILISATION DU PROGRAMME

BILAN DE LA SESSION 2014

Le commentaire de texte de civilisation a ses spécificités que le jury tient à rappeler, afin d'aider les candidats à mieux réussir une épreuve qui peut donner lieu à d'excellentes prestations. Il convient tout d'abord de bien travailler les deux questions au programme, sans faire d'impasse. Il est impossible de réussir cette épreuve sans avoir acquis les connaissances indispensables à l'élucidation des enjeux du document. Il convient également, en amont, de réviser les bases d'une culture générale civilisationniste qui permettra aux candidats de situer le document et d'en saisir le sens: il faut notamment connaître les textes fondateurs, le fonctionnement des institutions politiques britanniques et américaines, les partis politiques, les grandes idéologies et les termes qui leur sont associés :

- Aux Etats-Unis: *Supreme Court decisions, mid-term elections, primaries, liberal/conservative, government, administration.*
- En Grande-Bretagne : les fonctions ministérielles et parlementaires, les titres du type *Right honorable gentleman*, les différentes réalités géographiques et politiques des Iles britanniques.

Le commentaire de civilisation requiert également le respect d'un certain nombre de règles que le jury tient à rappeler brièvement. L'exercice consiste à lire et analyser finement un document à l'aide des connaissances acquises. Ceci implique un équilibre entre une approche interne au texte, qui en dégage la logique et en fait apparaître les objectifs, et un éclairage du document qui s'appuie sur une mobilisation pertinente des connaissances. Sans cet équilibre, le commentaire risque de dériver vers une récitation du cours qui prend le texte comme simple prétexte ou une paraphrase sans le moindre apport de connaissances. Cette année, la question de civilisation américaine a parfois donné lieu à un catalogue de mesures du New Deal sans articulation pertinente avec le texte ou alors à un relevé des procédés rhétoriques déconnecté du contexte historique et politique.

Compte tenu des contraintes de l'exercice (30 minutes au total pour les trois premières sous-épreuves), les candidats sont libres de consacrer le temps qu'ils souhaitent au commentaire. Le jury rappelle toutefois qu'il est préférable de lui réserver au moins quinze minutes. Sans être trop longue, l'introduction doit comporter une présentation claire du document (et pas une simple lecture du paratexte), des éléments contextuels en rapport immédiat avec le texte, une hypothèse de lecture et un plan annoncé explicitement. Le plan choisi doit être suivi. Il doit être clair et équilibré. Cette année, les candidats ont parfois opté pour une étude linéaire du texte ; cette démarche, possible, présente néanmoins le risque d'une dérive vers la paraphrase. Un plan au fil du texte doit donc être manipulé avec précaution, et être porté par une problématisation solide. Dans le développement, le jury attend des références précises au texte, qui viendront étayer les analyses proposées. De la même manière, les analyses rhétoriques sont bienvenues, pour autant qu'elles éclairent les objectifs poursuivis par l'auteur. Il est donc exclu de séparer forme et fond. Cette année, le jury a remarqué avec plaisir que certains candidats avaient soigné leurs transitions ; malheureusement, ces efforts sont encore trop rares, et conduisent à des enchaînements mécaniques qui desservent l'argumentation. Cette année, les meilleures explications ont proposé une approche nuancée tout en mettant en évidence les éventuelles tensions et ambivalences du texte, sans adhésion aveugle aux propos de l'auteur.

L'entretien constitue un prolongement de l'épreuve, qui donne aux candidats l'occasion d'affiner leurs analyses et leur compréhension de la question, dans un esprit de dialogue avec le jury. Le

commentaire est également un exercice de communication qui requiert, entre autres qualités, clarté d'expression, écoute et prise en compte des questions du jury, capacité à réagir spontanément.

Le corrigé qui suit est donné à titre indicatif. L'extrait de ce discours du président Roosevelt a donné lieu à des prestations convaincantes.

Rapport établi par la commission de civilisation.

EXEMPLE N°1: SUJET DE CIVILISATION AMERICAINE

President Roosevelt's June 24, 1938 Fireside Chat

Following Roosevelt's landslide victory in 1936 (60% of the vote, 46 out of 48 states) and the overwhelming Democratic victory at the Congressional elections (3/4 of the seats in both houses), the president interpreted the election as a vindication of his policies. He tried to reform the Supreme Court, which had consistently opposed New Deal policies but the attempt backfired, leading to the rise of a conservative bloc in Congress uniting Republicans and southern Democrats. In the run up to the 1938 mid-term elections, the president tried to strike back at his opponents in order to eliminate conservative Democrats from the Congress. This unprecedented intervention was called the "purge" by hostile newspapers. It was announced by the president in one of his fireside chats broadcast over the radio to the American public on June 24, 1938. This speech is the first salvo in a campaign which lasted for 2 months to try and get voters to choose liberal candidates for the nomination in Democratic primary elections. These extracts from the June 24, 1938 fireside chat give us a striking example of a strong president (1) playing the role of party leader (2), in an attempt to start an ideological realignment along liberal lines (3).

1. A strong president

The speech was broadcast before the beginning of the primary elections to choose the Democratic candidates for the November 1938 mid-term elections. It appealed directly to the American people to vote for liberal candidates in an attempt to influence these elections.

- The use of the fireside chat enabled the president to speak directly to millions of voters over the radio, over the heads of representatives, Senators and other politicians (cf l. 16 appeal for help; l. 27 : what I am going to say to you; l. 31-32 : appeal to vote in the primaries)

- The speech reaffirms Roosevelt's determination to press on with his reform agenda, (cf allusions to some of the New Deal reforms l. 57-59) against those who resist progress ("defeatism", l. 9), variously labeled reactionaries or failed leaders, in an allusion to the Republican Party. It reaffirms the mandate given by the American people in 1936, spelled out in the Democratic platform, and not implemented by the 75th Congress between 1936 and 1938.

- Hence the need to elect a liberal Congress willing to implement the president's agenda instead of "misusing his own name" (an allusion to those Democrats who used Roosevelt's popularity to get elected and went on to oppose his policies in the Congress).

This strong interventionist president needed a majority in the Congress. He therefore decided to take on the role of party leader.

2. The (would-be) leader of the Democratic Party

Roosevelt's intervention was unprecedented and proved controversial.

- As leader of the Democratic Party, Roosevelt appeals directly to the voters to vote out conservative Democrats. This is an unprecedented intervention by the president in the Congressional elections, in an attempt to discipline his own party by purging rogue elements. The method used (a direct appeal over the heads of Congress using a radio broadcast) and the aim pursued (a thoroughly liberal, pro-Roosevelt Democratic majority) show the extent to which Roosevelt thought the president, rather than the Congress, ought to dominate American political life.
- In order to assert his preeminence over the Congress, the president had to reconcile the potentially contradictory roles of head of state (impartial, above the fray, president of all Americans cf l. 27-30 and 64-67) and leader of the Democratic party (partisan, liberal, l. 68-74), which he claimed to be (but in fact never really was: the purge failed and Roosevelt was never able to discipline his own party).
- Hence the violent attacks against Roosevelt (the purge, dictatorship, following similar accusations in the wake of his Court-packing plan in 1937). Beyond the polemical exaggeration inherent to such attacks, the very nature of the American political system partly explains the outcry: in a system based upon the separation of powers, each branch has its own legitimacy, and attempts by one branch to control the other two is bound to be interpreted as subversive, dictatorial (unlike in the British system, where there is no separation between the executive and the legislative).

President Roosevelt's call to purge the Democratic party involved a redefinition of the liberal ideology.

3. An attempted realignment along liberal lines

Since 1936, the New Deal had used ideology to try and oppose conservatism and liberalism.

- The address offers a clear definition of Roosevelt's new kind of liberalism, which he opposes to conservatism and "reaction". Liberalism is associated to reform and to progress, whereas conservatism is linked to reaction. Roosevelt explicitly distances himself from communism. His version of liberalism is best summarized on l. 44: reforms "under our present form of government if we use government as an instrument": Roosevelt intends to expand the role of the state in order to reform the American system without abandoning democracy or capitalism.
- Roosevelt's use of ideological labels serves two purposes. First, it helps legitimize New Deal policies by defending them against conservative and radical opponents. Liberalism is portrayed as a reasonable, middle of the road process of reform within the parameters of the existing political and economic system. Second, it enables him to justify his attempt to purge the Democratic Party (l. 36-37) by equating Democratic with liberal.
- Roosevelt tried to bring the Democratic Party to heel by giving it an ideological backbone. The Democratic coalition was huge, but very heterogeneous, notably because of the Southern Democrats. Indeed, Roosevelt targeted southern Democrats in the following weeks, but failed.

Roosevelt's attempt to purge the Democratic Party in the run up to the 1938 mid-term elections was a response to the rise of a conservative coalition in Congress which blocked the president's progressive program of reforms. It failed and as a result the Democratic Party remained a broad coalition of liberals and conservatives. This failure led Roosevelt and his successors to seek broader executive powers in order to try

and strengthen the executive. However, since Roosevelt's failed purge, the president has never been able to exercise full control over the Congress and over his own party.

THEME ORAL

LES CONDITIONS DE L'ÉPREUVE

Le thème oral est la première sous-épreuve de l'épreuve sur programme (ESP). Tous les textes proposés à la session 2014 sont extraits d'articles de journaux ou de magazines parus au cours de l'année 2013 entre juin et décembre : *l'Express*, *Le Monde*, *Les Echos*, *Ouest France*, *Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, et *L'Yonne Républicaine*. Les textes, d'une centaine de mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière, et de thématiques contemporaines.

Les candidats disposent d'environ deux minutes pour préparer leur traduction. Ce temps de préparation comprend la lecture du texte et l'éventuelle prise de notes. Compte tenu des contraintes de temps, il est fortement déconseillé aux candidats d'essayer de rédiger leur traduction *in extenso*. Le candidat dicte ensuite sa traduction aux membres du jury en adoptant une vitesse et une articulation qui permettent à ces derniers de transcrire fidèlement la proposition faite (attention aux finales en/s/, notamment). Le jury est souvent obligé de demander aux candidats de dicter moins vite. Il est inutile de dicter la ponctuation ou les majuscules, à moins que cela ne diffère du texte de départ. Le jury peut demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction.

Enfin, le candidat a la possibilité de demander au jury de lui relire de courts extraits de sa traduction, et peut modifier quelques points s'il le souhaite. Le jury peut également proposer au candidat de porter son attention sur un segment particulier.

Il est conseillé de consacrer entre cinq à sept minutes maximum à cette épreuve, afin de laisser un temps suffisant aux suivantes.

LES ATTENTES DU JURY

L'épreuve de thème oral est une épreuve difficile, le jury en a bien conscience. Précisons que le texte à traduire ne fait pas l'objet d'un travail de préparation au préalable par le jury, qui le découvre en même temps que le candidat. En conséquence, le jury bonifiera surtout les prestations des candidats qui sauront démontrer de bons réflexes de traduction tout en évitant les écueils classiques (chaque texte en contient quelques-uns). Si le texte est précédé d'un titre, il est impératif de ne pas en omettre la traduction. La source du texte, en revanche, n'est pas à traduire.

CONSEILS

Les remarques du rapport 2013 sont toujours d'actualité: le thème oral est un exercice auquel le candidat doit se préparer par un entraînement régulier, en utilisant des textes du type de ceux qui sont proposés au concours. Cet entraînement est toujours utile, même si le travail effectué ne fait pas l'objet d'une évaluation notée, mais seulement d'une autoévaluation. Un travail personnel régulier permet déjà de beaucoup progresser dans la (ré-)acquisition de bons réflexes de traduction.

Compte tenu du genre de texte proposé, le jury insiste sur l'importance de suivre de près l'actualité à travers la presse anglophone et francophone, afin d'une part de bien se familiariser avec les possibilités d'équivalences lexicales et stylistiques, et d'autre part d'avoir à l'esprit le contexte dans lequel ces documents se situent. Comme pour tout exercice d'interprétariat, une bonne culture générale est souvent

d'un grand secours. Il existe, par ailleurs, de nombreux ouvrages de lexique thématique qui permettront aux candidats d'enrichir leur vocabulaire actif, et d'éviter les lourdeurs de style et les traductions réductrices.

Il est conseillé au candidat de profiter des deux minutes de préparation dont il dispose pour bien comprendre le sens global du texte au lieu de dicter sa traduction après seulement quelques secondes de réflexion. Le candidat aura tout intérêt à noter les idées de traduction qui lui viennent à l'esprit pendant ses deux minutes de préparation. De même, lorsqu'il dicte sa traduction au jury, le candidat pourra repérer le ou les segments sur lesquels il souhaiterait revenir. De nombreux candidats ne profitent pas de la possibilité de demander au jury de relire un court extrait de leur traduction. Cela peut pourtant être l'occasion d'apporter quelques améliorations. Lorsque le jury demande au candidat s'il souhaite reprendre un segment, il ne s'agit pas d'un jugement visant à indiquer qu'une partie de la traduction est erronée, mais d'un simple rappel que le candidat dispose de la possibilité d'améliorer sa prestation s'il le juge opportun.

TEXTES COMMENTES

Les traductions proposées ci-dessous ne sont qu'un exemple de traduction possible et ne se veulent en rien modèles ou corrigés.

Texte 1

Elle en rêvait, Kate Middleton l'a fait. Cécile Reinaud, styliste française installée à Londres depuis plus de dix ans, a investi un créneau pointu, mais florissant : celui de la star enceinte. Séraphine, sa marque de vêtements de grossesse, s'adresse à toutes. Mais, installée à Kensington, repaire de célébrités, sa boutique a vite attiré les *people*, en commençant par le top-modèle Claudia Schiffer. Cet été, en portant l'une de ses créations – la robe Jolène, 55 euros – pour la première photo officielle avec le *royal baby*, la duchesse de Cambridge lui a fait une publicité inespérée.

L'Express, 20 octobre 2013.

She had a dream, Kate Middleton made it come true. Cécile Reinaud, a French fashion designer who has worked in London for more than ten years, has chosen a specific but flourishing sector of activity – that of the pregnant star. Her brand of clothes for pregnant women, Séraphine, is meant for all women. But as her shop is situated in Kensington, where many celebrities live, it has quickly attracted famous people, among whom Claudia Schiffer, the top-model. Last summer, the Duchess of Cambridge offered her unhoped for media coverage, wearing one of her creations – the Jolene dress, price €55 – for the first official photo with the royal baby.

She had a dream: *she had been dreaming of it* est possible

a French fashion designer: en anglais l'article indéfini est indispensable devant les noms de profession

has chosen : traduire "investor" par *invest* constituait un calque lexical aboutissant à un contresens

the pregnant star : il ne s'agit pas d'un calque mais d'une référence générique à une catégorie, l'article défini THE suivi d'un singulier permettant ce type de référence, en anglais comme en français

brand of clothes for pregnant women: ou éventuellement *maternity clothes/clothing*

Last summer : l'article étant écrit en octobre, il convient de marquer le caractère révolu de la référence. *This summer* est donc à exclure

the Duchess of Cambridge...: il convient ici de réagencer les différents constituants de la phrase française pour rétablir le sujet de la principale dans sa position initiale, afin d'éviter l'ambiguïté quant à la référence du possessif contenu dans la subordonnée.

media coverage: *publicity* convient également ici, mais pas *advertisement*. Se méfier de la polysémie des mots en français

Texte 2

En attribuant, jeudi 10 octobre, le prix Nobel de littérature à la Canadienne de langue anglaise Alice Munro – qui a annoncé en juin qu'elle arrêta d'écrire –, l'Académie suédoise récompense pour la treizième fois une femme. Mais surtout, elle couronne une championne incontestée de la nouvelle et braque ainsi, pour la première fois, le projecteur médiatique sur un genre littéraire trop souvent considéré comme mineur. Dans son dernier recueil traduit en français, Munro elle-même s'amuse de la piètre estime dans laquelle est tenue sa forme de prédilection.

Le Monde, 10 octobre 2013

On Thursday 10th October, giving the Nobel Prize for Literature to the English-speaking Canadian writer Alice Munro – who had announced last June that she would stop writing for good – the members of the Swedish Academy have rewarded a woman for the thirteenth time. But above all, the prize recognizes an uncontested champion of the short story and for the first time puts in the limelight a literary genre too often considered as minor. In her last collection that has been translated into French, Munro herself makes fun of the poor esteem in which her favourite genre is held.

giving: cette solution permet d'éviter *as/when they awarded*, également possible, mais qui entraîne dans la suite du texte une répétition malheureuse (*award/reward*)

Nobel Prize for Literature: *Literature Nobel Prize* est irrecevable, pas plus que ne le serait *Chemistry Nobel Prize* par exemple. La formule consacrée est *Nobel Prize for...*

had announced last June: il est indispensable de marquer la double antériorité par rapport à la date de rédaction de l'article: 10 octobre > première antériorité ; juin dernier > deuxième antériorité. *Last* s'impose également au détriment de *THIS*, pour la même raison.

stop writing: reformulation également possible: *that she would put an end to her career for good*

the members: nécessité de personnaliser le jury (caractère trop abstrait de 'l'Académie')

have rewarded: attention, *award a woman* est un non-sens !... dans ce contexte

the prize: *THIS* également acceptable

recognizes: *honour* envisageable, à condition de remanier la phrase : le sujet de *honour* doit être un animé humain

puts in the limelight: on peut considérer qu'il n'y a pas ici séparation entre le verbe et son COD, dans la mesure où il s'agit du verbe complexe '*put in the limelight*' et non de *put* suivi d'un complément de lieu

that has been translated into French: cette traduction interprète la relative en français comme déterminative. Mais on peut également comprendre qu'il s'agit du dernier recueil publié par A. Munro, et la relative devient appositive ; la traduction est alors: , *which has been translated into French*,

poor esteem: *lack of consideration* acceptable ; légère surtraduction

genre: calque *form* inacceptable.

Rapport établi par Nelly CHOCHILLON et François BERCKER.

EXPLICATION DE FAITS DE LANGUE

BILAN DE CETTE PARTIE DE L'ÉPREUVE A LA SESSION 2014

L'épreuve d'ESP commence par le thème oral, puis vient la présentation des faits de langue qui se fait en français. Il est attendu des candidats qu'ils consacrent une dizaine de minutes à cette présentation. Le texte qui sert de support est toujours le texte proposé pour l'épreuve d'explication en langue étrangère (littérature ou civilisation).

L'exposé des faits de langue n'est pas suivi d'un entretien avec le jury et le candidat enchaîne immédiatement avec le commentaire en langue anglaise du document de littérature ou de civilisation.

PRECISIONS ET RECOMMANDATIONS

Les segments soulignés peuvent relever de différents domaines (le domaine nominal, le domaine verbal et la syntaxe). L'identification de ce qui constitue l'intérêt principal du fait souligné est un élément important. Le soulignement du fait de langue est une indication essentielle: le candidat doit identifier ce qui constitue l'intérêt du fait de langue en fonction de ce qui est souligné (un groupe nominal isolé ou bien toute une structure syntaxique, par exemple). De plus, il faut structurer le commentaire grammatical, qui doit être ordonné et construit.

Il sera aussi possible de comparer deux points soulignés (fait de langue double).

DEMARCHE SUGGEREE

Il est recommandé de suivre explicitement l'ordre:

- description
- problématique
- analyse.

La **description** permet d'identifier les éléments pertinents dans l'élaboration de la **problématique**, qui structure l'**analyse**. Il ne s'agit pas de décrire le segment souligné dans tous ses aspects mais de mettre en avant ce qui constitue le fait grammatical qui servira de base à la problématique construite par le candidat. Il est nécessaire ici de maîtriser le vocabulaire descriptif de la grammaire et de la syntaxe et de détecter ce qui constitue l'intérêt linguistique du fait de langue à étudier. Il est essentiel de tenir compte du **soulignement** du fait de langue: le soulignement attire l'attention du candidat sur ce qui constitue l'intérêt majeur du segment. Il ne faut pas faire de digressions concernant l'ensemble du contexte mais se concentrer sur ce qui est pertinent quant au segment souligné.

Le candidat doit mobiliser ses connaissances de la langue anglaise et de la grammaire afin de proposer un commentaire explicatif du fait de langue. Ce niveau explicatif met en avant deux choses: la structure grammaticale en tant que telle, et son rapport avec le contexte.

Par exemple, il est possible de comparer (a) « it seems that John is happy » et (b) « John seems to be happy » : ce sont deux structures syntaxiques différentes qui ont des sens proches, mais elles se différencient en fonction du contexte, car (b) s'emploie plus facilement quand le contenu du sujet « John » est déjà identifié en contexte (thématisation). Il est donc nécessaire d'identifier une structure en langue (l'exemple (a) est un cas d'extraposition, alors que (b) est construite par déplacement du sujet de la subordonnée en position de sujet principal) et en discours (dans le cas où plusieurs structures sont

possibles, pourquoi une construction plutôt qu'une autre a-t-elle été choisie ? Quels sont les éléments du contexte qui permettent de justifier ce choix ?).

Autre exemple: s'il s'agit d'analyser le déterminant THE, il est nécessaire de montrer qu'il indique un degré élevé de détermination (par rapport aux déterminants zéro ou A) et de justifier ce degré de détermination par rapport au contexte (THE marque-t-il un retour anaphorique sur un autre segment du texte ? La détermination provient-elle d'un complément qui permet d'identifier ce dont il s'agit ? THE indique-t-il que le contenu du groupe nominal est déjà identifié pour un personnage dans sa situation ?...).

Afin d'étayer sa démonstration, le candidat peut se livrer à des **manipulations** de la structure grammaticale à étudier. Par exemple, si l'on étudie le déterminant SOME, on peut se demander si le déterminant zéro aurait pu être acceptable dans le même contexte, et, si oui, en produisant quelle différence de sens. Autre exemple: si l'on étudie une forme en TO+verbe, on peut se demander si verbe+ING aurait été possible dans cette structure, ou si TO+verbe entre en compétition avec une forme conjuguée (par exemple, quelle différence peut-il y avoir entre « John believed Peter to be responsible » et « John believed (that) Peter was responsible » ?). Dernier exemple : si l'on étudie une forme grammaticale telle que « He has been writing some letters », on peut se demander s'il est possible de produire « He has written some letters » sans BE+ING, ou si le prétérit « He wrote some letters » est possible ou non dans le même contexte.

Les manipulations proposées par le candidat doivent demeurer grammaticales. C'est la connaissance de l'anglais, et non la théorie linguistique, qui est centrale. Les manipulations doivent mener à des conclusions et des analyses.

Le candidat peut aussi avoir recours à des **paraphrases** afin de préciser certaines nuances sémantiques. Par exemple, un énoncé avec un MAY de permission (« John may smoke ») peut se paraphraser sous une certaine forme (« John is allowed to smoke ») alors que le MAY de probabilité (« John might have missed his bus ») se reformule différemment (« There is a remote possibility that John missed his bus »). Il faut être conscient de deux choses importantes: d'une part, la paraphrase montre que le candidat a bien saisi le sens d'un énoncé dans son contexte, et c'est donc sa connaissance de l'anglais qui est mobilisée ici, et, d'autre part, la paraphrase est une indication mais elle ne peut pas suffire à expliquer un fait de langue : elle sert de base à une analyse mais ne peut pas en être la conclusion. Il en va de même pour la traduction du segment.

Lors de la session 2014, le jury a remarqué que ce nouveau format permet à des candidats bien préparés de présenter des analyses structurées et tout à fait convaincantes. Il est nécessaire d'éviter le placage de cours sur la forme soulignée sans lien avec le sens du texte.

EXEMPLES DE POINTS A TRAITER

Exemple n° 1: fait de langue simple

Well, let us take some simple illustrations that come to mind. For example, although I rubbed my eyes when I read it, we **have been told** that it was not a Republican depression, but a Democratic depression from which this Nation was saved in 1933 [...]

President F. D. Roosevelt's "Address at the Dinner of the International Brotherhood of Teamsters, Chauffeurs, Warehousemen and Helpers of America, September 23, 1944."

Have been told

- **Description:** groupe verbal, présentant le verbe *tell* à la voix passive et au present perfect (aspect Have-EN) et *have* au présent.

- **Problématique:** Il s'agit de traiter de la voix passive ET du choix de l'aspect.

- **Analyse:**

Grâce à la voie passive, l'agent n'est pas mentionné. Il s'agit, en réalité d'un choix de l'énonciateur de passer sous silence l'agent. ; cette stratégie énonciative permet de faire passer le pronom personnel *we* en position sujet ; le segment souligné fait partie d'un discours de campagne dans lequel le candidat-président Roosevelt souhaite inclure son auditoire. Par ailleurs, l'agent non mentionné est l'opposition républicaine (le terme « républicain » n'apparaît qu'après notre segment). Donc le choix de cette structure participe de la rhétorique et de la dimension ironique présente tout au long du texte.

Pourquoi le *present perfect* est-il utilisé et non le prétérit?

Valeur de Have-EN : pertinence de la relation prédicative au moment de l'énonciation (*Current relevance*). Roosevelt donne un exemple (cf. *For example* au début de la phrase et voir le début du paragraphe) qui illustre l'attitude actuelle de l'opposition républicaine. L'énonciateur établit un lien passé-présent et effectue un repérage par rapport au moment de l'énonciation, ce qui va dans le même sens que le choix de la voix passive et du pronom de première personne du pluriel. Le président fait le point (bilan) sur le discours de ses adversaires.

Manipulation: *We were told that* renverrait à un événement en rupture avec le moment de l'énonciation et, précisément, au moment de la lecture évoquée par *when I read it* dans la proposition précédente ce qui ne correspond pas à la logique énonciative de Roosevelt.

Exemple n°2: fait de langue double

As **President** (a) of the United States, I am not asking the voters of the country to vote for Democrats next November as opposed to Republicans or members of any other party. Nor am I, as President, taking part in Democratic primaries. As **the head** (b) of the Democratic Party, however, charged with the responsibility of carrying out the definitely liberal declaration of principles set forth in the 1936 Democratic platform [...]

- **Description** : deux occurrences de GN chacun dans un groupe prépositionnel (as).

(a) Préposition AS+dét 0+substantif dénombrable singulier (avec une majuscule) qui est le premier élément d'un GN de type N of N, *President of the United States*.

(b) Préposition AS+dét *the*+substantif dénombrable singulier (avec une minuscule) qui est le premier élément d'un GN de type N of N, *head of the Democratic Party*

- **Problématique** : Type de substantif (*President*) ? Justification des choix des déterminants.

- **Analyse** : le substantif *President*, qui peut être analysé comme un nom propre ou comme un nom commun avec une majuscule ou comme le premier élément d'un nom propre de type N of N (*President of the United States*) a une détermination zéro car l'énonciateur fait référence à une fonction remplie par une seule personne à la fois. On peut contraster ce choix du déterminant zéro avec l'emploi de *the* devant *head of the Democratic Party*. L'énonciateur fait référence à la même personne (Roosevelt lui-même dans les deux cas). Cependant, avec *the* il y a désignation (fléchage) d'un individu particulier alors qu'avec 0 il y a renvoi à la notion (= la fonction de président).

Dans le premier cas, Roosevelt, en revoyant à la fonction présidentielle, se situe au-dessus des divisions partisans, alors que dans le deuxième cas c'est l'individu, le chef de parti, qui s'adresse à la population. Notons qu'il aurait été tout à fait possible pour l'énonciateur de choisir le déterminant zéro devant *head* mais que ce choix renverrait à la fonction désincarnée.

Faits de langue proposés à l'analyse lors de la session 2014

It is because you are not satisfied

As President of the United States

A process of adjustment

Are we to be one family

a man who has rendered yeoman service

The foreign policy that we have been following

we have been told that

concocted a story that I had left

if you will hang me for it

What's mine is yours

It is not probable that he will arrive to-night

What is that?

You might, from your appearance, be the wife of Lucifer

I take no answer from you

no one could have kept a more accurate record
in the shape of any magician

How beautiful it was - and how she loved beauty!
she might even have faced a marriage

the look did indeed deepen
don't tell me so!

what I want is the woman
There was a girl in some history book

The speech to which we have just listened
Are we really now telling this country and the world that...

a national humiliation has been wiped out
However much we may continue to assert that...

Rapport établi par la commission de linguistique

L'ÉPREUVE DE COMPREHENSION-RESTITUTION

La clé de la réussite pour cette épreuve reste l'entraînement régulier tout au long de l'année. Il est essentiel de s'y entraîner dès le début de l'année dans les conditions du concours en se concentrant sur les trois points suivants: compréhension globale et détaillée du document sonore, prise de notes et capacité à reformuler.

L'épreuve de compréhension-restitution a permis, encore cette année, aux bons candidats bien préparés de démontrer une compréhension fine de l'anglais et une culture d'angliciste remarquable. Les candidats de 2014 trouveront l'ensemble des documents sur le site web de la Société des Anglicistes.

MODALITES DE L'ÉPREUVE

L'épreuve de compréhension-restitution constitue le dernier volet de l'épreuve sur programme et se passe à la suite de l'entretien avec le jury consécutif à l'explication de texte.

Elle se déroule de la façon suivante:

- Le candidat prend connaissance du titre du document sonore inscrit sur une feuille. Ceci permet au candidat d'anticiper le contenu possible de l'extrait qu'il va entendre et de penser d'emblée à un système d'abréviation spécifique. Par exemple, *Scottish Independence* pouvait s'abréger en *SI*, le terme revenant à plusieurs reprises au cours de l'enregistrement, *Left-Handers* en *LH* ou *Freedom of the Press* en *FP*. Un tel réflexe permet de gagner du temps lors de la prise de notes.

- Le jury lance l'enregistrement qui rappelle les modalités de l'épreuve. Voici les consignes: *You are going to hear an oral document twice. After each listening you will have one minute in which to look over your work and prepare your account of the document in English.*

Il est évident qu'il faut noter un maximum d'informations dès la première écoute et adopter un système de prise de notes qui permette de relier efficacement les notes ajoutées lors de la seconde écoute (présentation aérée ou deux colonnes).

La minute de pause à l'issue de la première écoute permet au candidat de compléter ses notes à l'aide d'éléments encore présents à son esprit.

A la suite de la seconde écoute, la minute de pause doit permettre aux candidats de reprendre leurs notes et de se concentrer sur la logique et l'articulation des arguments évoqués.

A la fin de cette minute, les instructions intégrées au document sonore invitent le candidat à prendre la parole : *Now it's over to you. Please start speaking now.*

Le temps imparti pour la restitution du texte par le candidat n'est pas limité. La durée maximum de l'épreuve sur programme (4 sous-épreuves réunies) étant d'une heure, l'épreuve de compréhension-restitution dure environ 10 minutes.

- A l'issue de la restitution du candidat, le jury peut poser une ou deux questions (pas plus) visant à préciser ou expliciter certains points développés par le candidat ou à inviter celui-ci à compléter ces propos par l'ajout de détails omis.

NATURE DES DOCUMENTS SONORES

La durée des documents se situe entre 2' - 2'15.

Certes, les documents britanniques et américains prédominent, mais il est essentiel de s'entraîner sur des documents comportant aussi des locuteurs irlandais, australien, écossais, canadien ou néo-zélandais. Le jury s'interdit de proposer des documents comportant des interlocuteurs aux accents prononcés ou présentant des bruits de fond (musique, voitures, brouhaha...) qui compromettraient la clarté de l'écoute.

Il n'y a aujourd'hui plus de limites au nombre de « podcasts » disponibles mais nous conseillons les candidats d'orienter leur choix vers les sites des radios suivants : BBC (et tout particulièrement BBC Radio 4: Woman's Hour, In our Time, You and Yours, The Today Programme), Radio 5 Live, Guardian Weekly Podcast, NPR (et tout particulièrement l'émission All Things Considered), RTE, Radio Australia, ABC, Radio New Zealand.

Cette épreuve n'est en aucun cas une épreuve de civilisation ou de culture générale et aucune question lors de l'entretien ne pourra tourner à la question de cours sur le sujet du document. Cependant, une langue est incontestablement associée à son histoire, à sa culture et à l'actualité et le jury attend que les candidats aient un socle de connaissances suffisant sur le monde anglophone pour pouvoir saisir le sens du texte dans son détail. Les candidats sont invités à consulter de manière très régulière la presse anglophone, une bonne connaissance de l'actualité et des sujets de société débattus dans l'année pouvant leur apporter une aide précieuse pour cette partie de l'épreuve, en termes de compréhension du document.

Voici un aperçu des thèmes d'actualité abordés lors de la session 2014: the Scottish independence referendum, women's rights in the wake of the Arab spring, the future of the US constitution, the US government shutdown.

CRITERES D'EVALUATION

Comme son intitulé l'indique, les compétences évaluées lors de cette épreuve sont la **compréhension de l'oral** et l'**expression orale**. L'épreuve a pour but d'évaluer d'une part la compréhension précise du document sonore, dans son détail, et d'autre part la capacité du candidat à restituer de façon claire les éléments compris dans un **anglais authentique et correct**.

- Les meilleurs candidats commencent par une **introduction** ou chapeau précisant la source, le nombre d'intervenants et le thème général du document. Nous conseillons aux candidats de se familiariser en amont avec le lexique nécessaire à l'accomplissement de cette tâche (ex: *radio programme/broadcast, dealing with/discussing/which explores the question of, presenter/host/anchorwoman, interviewee/guest, etc.*)
- Le jury attend une restitution exacte et **détaillée** des éléments du document sonore, de façon quasi exhaustive. Il convient d'identifier chaque locuteur, par son nom, ainsi que par sa fonction (métier, appartenance à une institution). Une restitution précise est également exigée des chiffres, dates, noms de lieux, acronymes et sigles. Il est vivement conseillé au candidat de s'appuyer sur les articulations logiques et temporelles du document pour structurer son compte rendu, et d'indiquer clairement les changements de locuteurs afin de faire ressortir les différents points de vue et

arguments/oppositions exprimés. La chronologie du document doit être respectée et la restitution se fait à la troisième personne et au style indirect (ex: *the journalist explains that.../she then goes on to add that.../Professor X replies that...*).

- La restitution doit se faire sous forme de **reformulation**. Les meilleurs candidats ne se contentent pas de répéter à l'identique les termes et expressions employés dans le texte, mais reformulent les informations en employant leurs propres mots, sans en dénaturer le sens. Seul un travail soutenu sur le lexique et les collocations permet d'améliorer les compétences dans ce domaine. Les verbes de discours tels *wonder, ask, explain, retort, counter, insist, disagree/agree* permettent de faire ressortir l'articulation des arguments exprimés. La correction de la langue est évaluée au même titre que l'anglais produit lors de l'explication de texte.
- Le jury s'attend à ce que la prononciation des noms propres **connus** cités dans le texte (parfois à de multiples reprises) soit correctement repérée et intégrée dans la restitution des candidats. De nombreux candidats ont commis des erreurs sur la prononciation de Boleyn (bʊ'li:n), Kentucky (Ken'tucky), Aragon ('æ:rə:gən).

L'ENTRETIEN

Le jury est toujours bienveillant. Aucun piège n'est tendu. Les questions, pas plus que deux ou trois au total, portent essentiellement sur des détails omis et cherchent à vérifier la compréhension de segments qui semblent mal perçus. Une question peut entraîner une autre, mais toujours dans le but d'aider le candidat à clarifier ses propos et à expliciter le sens. Le jury attend des candidats une certaine réactivité. Lors de cette phase, l'ajout d'informations complémentaires, même minimes, repérées mais non restituées ou des explications supplémentaires pour clarifier le sens serviront à améliorer la note finale.

CONSEILS

- S'entraîner à la prise de notes (rapidité, abréviations, organisation, mémoire)
- Ecouter régulièrement les médias audiovisuels de langue anglaise (podcasts, diversité d'accents)
- Se familiariser avec les grandes thématiques de l'actualité, politiques, sociales et culturelles (lexique, tournures, idées)
- Prendre régulièrement la parole en anglais (argumenter, débattre, échanger)

TITRES DES DOCUMENTS SONORES DU CONCOURS 2014

(les documents audio sont disponibles sur le site de la SAES)

US Government Shutdown

Egypt and Women's Rights

Walmart and its Employees

Left-Handers

Scottish Independence

Men and Feminism
Mail Order Brides
Singles Holidays
Anne Boleyn
Kerry in the Middle East
One Roof, Many Generations
Smart Roads
The End of Freedom of the Press
The Global War on Terror
Ditching the US Constitution
A Living Wage

EXEMPLES CONCRETS DE PROPOSITION DE RESTITUTION

Exemple n° 1:

Titre du document sonore: *Egypt and Women's Rights*

Source: *BBC Radio 4 Woman's Hour*

Document audio comprehension-restitution: *agreg anglais02*

Presenter: Now it's three years since the Arab spring and a poll by the Thompson Reuters Foundation concludes that Egypt is the worst place to be a woman in the Arab League, worse than Syria, Yemen, Somalia and Saudi Arabia. Mona Eltahawy was born in Egypt, has lived in America, but has now returned home. She's the journalist who was the victim of a sexual and physical assault in March 2011 during a sit-in in Tahrir Square. Well, she was in London this week to speak at the Trust Women Conference. Jane asked her if Egypt really is such a terrible place for women.

Mona Eltahawy: I think a lot of people were shocked to find out that Egypt was considered the worst of all those countries, but I always like to say it's, you know, that this fight, this argument about we can't be as bad as Somalia, we can't be as bad as Saudi Arabia, is essentially kind of an arm-wrestling match over the best of the worst, because I think it's pretty bleak for women all across the region. But for Egypt, I think it's a combination of things. I think it's how worse it's become for women since the revolution, the perception of how worse it's become, but also, and this is important because it gives me hope, how willing more and more women are to speak out about how bad it is, to speak out about sexual violence, which had always been there, but women had always been shamed into silence about.

Jane: The revolutions, then, how have women and men been affected, presumably very differently?

Mona Eltahawy: Absolutely, because I think men and women went out to confront a regime that oppresses us all in Egypt. This was never a revolution about gender. This was a revolution about bread, liberty and social justice and fighting that regime. But I think that at a certain moment, all the women who were out against that regime and have looked to the Left and the Right at the men that they were standing shoulder to shoulder with and said, 'You know what, you're not on my side. This has got to be a revolution against the misogyny of the society against me.' So the regime oppressed us all, but society oppressed women specifically. So women I think realised we need a double revolution, that we remove the Mubarak from the

presidential palace, but we need to take that revolution home to remove the Mubarak from our mind and from our bedrooms.

Proposition de restitution:

This radio programme explores the question of the effect - or rather the lack of one – of the so-called Arab spring on the lives of women in Egyptian society. We hear the expert opinion of Mona Eltahawy, the renowned Egyptian journalist who was subjected to a violent sexual attack during the events related to the Arab spring in her home country.

The presenter begins by reminding us that three years have now gone by since the Arab spring in Egypt, but that research recently carried out by the Thompson Reuters Foundation has concluded that of all the nations in the Arab League – including Syria, Yemen, Somalia and Saudi Arabia – Egypt is the worst place for women to live. She then introduces her guest, Mona Eltahawy, and briefly retraces her life story, informing the listener that she has recently returned to live in her homeland Egypt, after some years spent in the US. She also reminds us that Ms Eltahawy was the victim of a sexually motivated physical attack in March 2011 during a sit-in of Tahrir Square. The anchorwoman concludes by saying that her colleague Jane met up with Mona Eltahawy when she recently visited the UK to speak at a conference – the Trust Women Conference – and that she asked her for her personal opinion on the question of Egypt being such a dreadful country for women to live in.

Mona Eltahawy begins by saying that many people were horrified by the results of the survey in which Egypt fared so badly, but that she personally believes that squabbling over whether Egypt offers better or worse living conditions for women in comparison with countries such as Somalia or Yemen is a sterile debate. She says this simply boils down to trying to decide which country is a marginally less dreadful place for women to live in than the others. In her opinion, none of the countries cited offer an acceptable existence for women, as is the case across all Arab nations in this part of the world. She then points to two essential facts – first, that conditions for women in Egypt have considerably worsened since the Arab spring and second, on a more positive note, that an increasing number of women are beginning to voice their protestation of this state of affairs. This is particularly true concerning the question of sexual abuse which women hitherto never dared denounce, because of the social stigma and sense of disgrace associated with it.

Jane then goes on to seek confirmation of the idea that women and men have seen their lives changed by the Arab spring in markedly different ways and Mona Eltahawy says this is perfectly true. She points out that the Arab revolutions were not triggered by issues associated with equal rights for women, but rather by the question of having sufficient food to feed one's family, the struggle for freedom and social justice. During the revolution, women fought alongside men, but seemed suddenly to realise that their male counterparts were not true allies. They became keenly aware that bringing down the Mubarak regime would not suffice to rid them of the social shackles of misogyny. The need for a two-fold revolution became clear, on both public and private levels, ridding not only Egyptian society of the tyranny of Mubarak, but also freeing Egyptian women from oppression by men on a very personal level in the intimacy of their homes.

Exemple n° 2:

Titre du document sonore: Anne Boleyn

Source: BBC Radio 4 Woman's Hour

Presenter: Anne Boleyn has been described as that 'goggle-eyed whore' or a 'bewitching beauty.' She's been depicted as blonde and fair-skinned or raven-haired and dusky. The Tudor queen has had a magnetic appeal for centuries and a different creation for every age. But do we know what she was really like? Well, we know that she was the woman King Henry VIII described as 'not of ordinary clay,' the woman he pursued for seven years and for whom he divorced his first wife, Catherine of Aragon, causing the break with Rome and the establishment of the Church of England in 1533. Yet just three years after they married, and following the one successful pregnancy which produced the future Queen Elizabeth I, Anne Boleyn was executed for adultery. In fact a skilled executioner was on his way from France even before Anne Boleyn's trial had begun and Henry had set about destroying her letters, portraits and removing or altering her emblems from the royal residences, although they missed some entwined 'H & A's which remain. Now a new book by Dr Susan Bordo, professor of English and Women's Studies at the University of Kentucky, examines the many myths that have helped create Anne Boleyn. I asked Susan why Henry was so determined to erase all physical traces of the woman he once loved.

Susan Bordo: Henry was someone who believed that he could rewrite history as he pleased. He was always someone to start afresh, you know, to want to see his past mistakes erased and to be celebrated for where he was going forward. And I think the fact that he had invested so many years, split his kingdom in half, into two bloody halves, sent friends and mentors to their deaths, really put so much into those years, to have them turn so badly he saw as a real blot on his legacy and simply wanted to wipe them out. I mean I think there was probably some personal animus there as well, but I think mostly it had to do with his presence as a world-transforming figure and how he wanted to wipe out his big mistake, which is what he began to see Anne Boleyn as.

Proposition de restitution

In this radio programme, a journalist interviews Susan Bordo, professor of English and Women's Studies at the University of Kentucky about the legendary historical figure and beheaded wife of English King Henry VIII, Anne Boleyn.

The presenter begins by evoking the varying, and contradictory, physical descriptions of Anne which have shaped our image of her, from 'goggle-eyed whore' to enchanting beauty, from blonde-haired and fair-complexioned, to dark-haired and olive-skinned. She then goes on to retrace some of the historical facts, reminding the reader that Anne's husband Henry VIII described her as truly exceptional – 'not of ordinary clay' is the phrase he used, – that he pursued Anne for seven years and divorced his first wife Catherine of Aragon to marry her, thereby triggering the separation of the Church of England from papal authority in 1553. Their marriage saw the birth of a daughter, the future Queen Elizabeth I, but after only three years Anne was accused of adultery by Henry and was beheaded by an expert executioner sent over from France especially for the task. We learn that the executioner had in fact left France even before Anne's trial had begun. After her death, Henry made every effort to efface all trace of her existence, destroying letters and portraits. He went so far as to erase or modify her insignia on the royal palaces, even if some interlocking letters H and A, symbolising Henry and Anne's union, were overlooked and may still be seen today.

The presenter then introduces her guest, Dr Susan Bordo, who has recently published a book on the subject of the myths to have forged Anne Boleyn's identity down the years. She asks her why Henry was so keen to destroy all remaining physical signs of the woman he was once so madly in love with.

Susan Bordo explains that Henry was a king who thought he could rewrite the history books as he saw fit. Also, when things went wrong, he had a propensity for turning over a new leaf, as a means of wiping out his own errors and setting himself up as a forward-looking monarch. Yet more importantly, his marriage with Anne had cost Henry dearly, causing years of turmoil and bloodshed, dividing his realm into two fiercely opposing halves and causing the king to have friends and close advisers executed. The fact that all this should have come to naught led Henry to see it as a huge stain on his legacy as a king, a stain he wished to see removed at all costs. Undoubtedly, he also felt a degree of personal hostility towards Anne, but Professor Bordo posits Henry's desire to project the image of what she refers to as a 'world-transforming figure' as the main reason for his vision of Anne as a mistake he so desperately needed to erase.

Rapport établi par Lucy Edwards

QUALITE DE LA LANGUE ORALE

De nombreux candidats ont fait preuve, cette année encore, d'une maîtrise certaine de la langue orale et de la communication en situation professionnelle. Le jury tient à remercier ceux dont la volonté de convaincre, alliée à une langue riche et rigoureuse, a su emporter l'adhésion. Il félicite également ceux qui prêtent une attention manifeste à la réalisation des phonèmes ou à la justesse des accents toniques, par exemple. Les remarques qui suivent visent à permettre à ceux dont l'expression reste incertaine d'améliorer leur prestation sur un point ou un autre.

Le jury apprécie avant tout le modèle linguistique que peut offrir un enseignant face à une classe. À cet effet, il est indispensable que les candidats pratiquent l'écoute régulière de documents authentiques de registre soutenu (actualités, cours en ligne, livres audio, films ou séries choisis pour leur richesse linguistique et culturelle) et, si possible, qu'ils entretiennent leur anglais auprès de locuteurs natifs. Dans la mesure où les pays anglophones offrent une grande diversité d'accents, tous les modèles idiomatiques sont considérés comme également recevables, quelle qu'en soit l'origine. La cohérence du choix est en revanche importante et les prononciations géographiquement flottantes, à éviter.

Lorsque l'écoute seule ne permet pas de s'approprier pleinement le schéma mélodique de la langue anglaise, les techniques éprouvées de l'auto enregistrement et de l'écoute-répétition peuvent aider à se déprendre de fâcheuses habitudes. Par ailleurs, de nombreux sites internet, British Council et BBC en tête, proposent des activités ciblées pour rectifier une maladresse identifiée.

Lors de l'oral, six critères sont évalués: l'authenticité de la chaîne parlée et de l'intonation, l'accentuation, la réalisation des phonèmes, la grammaire, le lexique, la capacité à communiquer ses idées de façon précise et convaincante. Le présent rapport reprend en partie la typologie des rapports précédents dans la mesure où les erreurs les plus dommageables se répètent d'année en année.

CHAINE PARLEE ET INTONATION

Plaquer un schéma prosodique français relativement plat sur un énoncé anglais nuit gravement à la clarté du message. L'alternance, propre à l'anglais, des syllabes accentuées et non accentuées, doit être clairement perçue. La plupart des candidats sont sensibilisés aux accents de mots, mais certains hésitent encore à marquer les accents de phrase : ceux-ci portent sur les mots vecteurs d'information, notamment les mots lexicaux, et sont essentiels à une bonne intelligence de l'énoncé en anglais.

Si l'intonation ascendante se rencontre dans certains contextes informels, l'exposé reste beaucoup plus convaincant lorsqu'il est présenté sur une intonation descendante qui dénote l'assurance et le sérieux: il n'est pas forcément judicieux de donner à penser que l'on attend validation de la moindre assertion.

Le débit gagne à être modulé en fonction de l'exercice: il sera suffisamment lent lors de la dictée du thème oral pour permettre au jury de noter dans son intégralité la traduction proposée. De même, l'annonce d'une problématique, d'un plan, la restitution du document sonore seront mieux servies par un tempo relativement modéré. Lors du commentaire et de l'entretien, en revanche, un rythme plus soutenu permettra au candidat de privilégier la fluidité, de faire la preuve de son aisance et, ce qui n'est pas négligeable, d'achever son exposé dans les temps. L'autocorrection est appréciée mais ne doit pas proliférer au point de perturber le discours. Une chaîne parlée trop saccadée ou trop hésitante focalise l'attention sur l'exécution au détriment du contenu. Enfin, s'il arrive que l'on soit pressé par le jury de conclure afin de respecter les

délais, mieux vaut résister à la tentation d'accélérer le débit, au risque de noyer l'auditoire, et tenter de synthétiser sa pensée, voire d'évoquer des éléments qui pourront être repris lors de l'entretien.

Phonétique et prononciation

REALISATION DES PHONEMES VOCALIQUES

- Parmi les difficultés repérées, la neutralisation de l'opposition entre /i/ long et /i/ bref semble remporter la palme de la fréquence, avec son cortège d'énoncés plus ou moins loufoques lorsque sont phonétiquement confondues certaines paires : *leave/live, reach/rich, this/these, did/deed, fillers/feelers, seen/sin, will/wheel*.

- La présence incongrue de la voyelle fermée française /o/ est également commune, y compris au sein de mots extrêmement courants, comme *allow, however, document* ou *government*.

- Les diphtongues sont souvent absentes lorsqu'elles sont attendues ou, au contraire, indûment marquées, ce qui peut, là encore, produire des effets surprenants, lorsque, par exemple, la grande prêtresse d'un show télévisé américain prend soudain la place d'un *opera*.

- diphtongues attendues : *great, angel, idea, devoted, change, danger, chamber, social, focalisation, both, host, gross, great, fatal, motive, devour, sour, modal, over, range, quote, most, note, opponents, wrote, hindsight* sont à diphtonguer, ainsi que l'inévitable *focus*.

- diphtongues indues : *acknowledge, comma, monologue, glove, ironic, country, knowledge, Southern, says, Britain, probably* doivent être réalisés avec des voyelles brèves tandis que *author, draw, fraud, flaw, audience, cause, daughter, awful, law, thought, abroad, fought* doivent être réalisés avec le phonème vocalique de *sport*, c'est-à-dire une voyelle longue mais non diphtonguée.

- diphtongues confondues : *drown/drone, low/law*.

- Enfin, l'absence de discrimination entre phonèmes vocaliques peut aboutir à la production d'énoncés agrammaticaux, notamment dans la réalisation des singuliers et pluriels: *this/these* ou *woman/women*.

REALISATION DES PHONEMES CONSONANTIQUES

- Le h initial est souvent soit omis, soit parasite, ce qui est d'autant plus surprenant que les mots concernés sont parmi les plus courants de la langue anglaise:

- h attendu: *have, he, his, hand, hesitation, here, half, hindsight*.

- h indu: *edge, end, ever, effort, education, opponents*, et dans les exceptions classiques *heir, honour, honourable, honest*.

- Il arrive encore malheureusement que -th soit réalisé sous la forme d'un /z/ ou d'un /d/.

• La prononciation inopportune de consonnes muettes parasite de nombreux termes: le w dans *sword*, le b dans *debt* ou *doubt*, le l dans *would*, *should*, *could*, *calm*, *half*, ou *talk*.

• La confusion entre /s/ et /z/ n'est pas rare non plus: *comparison*, *isolated*, *loose* se réalisent avec un /s/ tandis que *possess*, *lose*, *compromise* doivent se réaliser avec un /z/. Attention notamment à la distinction entre *the use* (/s/) et *to use* (/z/), *to close* (/z/) et *to be close* (/s/), ou encore *to cease* (/s/) et *to seize* (/z/).

Accentuation

Dans la mesure où les erreurs d'accentuation sont semblables d'une année sur l'autre, ce tableau récapitulatif reproduit, en les étoffant, ceux des années précédentes :

| erreur relevée | réalisation correcte | erreur relevée | réalisation correcte | erreur relevée | réalisation correcte |
|--------------------|----------------------|--------------------|----------------------|------------------------|----------------------|
| | | | | | |
| Ability | ability | difficulty | difficulty | occasion | occasion |
| Absentee | absentee | discrepancy | discrepancy | occurrence | occurrence |
| Access | access | dominant | dominant | oxymoron | oxymoron |
| Acknowledge | acknowledge | economics | economics | paradoxically | paradoxically |
| Adjective | adjective | effect | effect | particular | particular |
| Alcohol | alcohol | emphasis | emphasis | percent | percent |
| Allegory | allegory | episode | episode | perpetual | perpetual |
| Ambiguity | ambiguity | equal | equal | personification | personification |
| anaphoric | anaphoric | euphemism | euphemism | princess | princess |
| Antithesis | antithesis | event | event | promising | promising |
| aristocracy | aristocracy | excerpt | excerpt | pronoun | pronoun |
| Beginning | beginning | exclamatory | exclamatory | pursuit | pursuit |
| benevolent | benevolent | extensively | extensively | realism | realism |
| Britain | Britain | focaliser | focaliser | recognise | recognise |
| Brutality | brutality | foreign | foreign | recurrent | recurrent |
| Budget | budget | fundamental | fundamental | referring | referring |
| Burlesque | burlesque | grotesque | grotesque | reforms | reforms |
| Campaign | campaign | honorable | honorable | reminiscent | reminiscent |

| | | | | | |
|---------------|---------------|-------------|-------------|---------------|---------------|
| Capitalism | capitalism | hypothesis | hypothesis | repetitions | repetitions |
| Carnivalesque | carnavalesque | imagery | imagery | resorting | resorting |
| Characters | characters | important | importance | sentence | sentence |
| colonialism | colonialism | inadequacy | inadequacy | specific | specific |
| Comforting | comforting | indeed | indeed | success | success |
| comment | comment | infamous | infamous | supreme | supreme |
| Commit | commit | innocence | innocence | suspense | suspense |
| Committee | committee | insurance | insurance | symbolic | symbolic |
| comparison | comparison | ironical | ironical | technique | technique |
| Consequences | consequences | italics | italics | toward | toward |
| Conservation | conservation | laudatory | laudatory | unfortunately | unfortunately |
| Contend | contend | legislative | legislative | vocabulary | vocabulary |
| Criticism | criticism | liberal | liberal | | |
| Decipher | decipher | memoirs | memoirs | | |
| Defence | defence | metaphor | metaphor | | |
| Definitely | definitely | narrative | narrative | | |
| democratic | democratic | narrator | narrator | | |
| Derogatory | derogatory | necessary | necessary | | |
| Develop | develop | obstacle | obstacle | | |

• Rappelons que, sauf exception, les noms composés de type NN, s'accroissent sur l'élément gauche : **background**, **landscape**, **masterpiece**, **playwright**.

• Les classiques variations de schéma accentuel des paires homographes noms/verbes ou noms/adjectifs doivent également faire l'objet d'une attention particulière. Sauf exception, pour les dissyllabes, les substantifs sont accentués sur la première, les verbes sur la seconde : ainsi pour *ally*, *abstract*, *accent*, *conflict*, *contest*, *contrast*, *decrease*, *extract*, *impact*, *import*, *increase*, *insult*, *permit*, *present*, *produce*, *process*, *project*, *progress*, *protest*, *rebel*, *record*.

• Il faut également veiller aux déplacements de l'accent tonique sur les mots de même souche selon qu'ils sont substantifs, adjectifs/adverbes ou verbes. Parmi les plus courants, citons : **democrat/democracy/democratisation/democratic(ally)/democratise** ; **politics/politician/politicisation/political(ly), politicise** ; **metaphor/metaphorical(ly)**.

• Corollaire de l'accentuation tonique, la réduction des phonèmes non accentués est souvent insuffisante. Or on ne saurait sous-estimer l'importance du phonème /schwa/. Prononcer comme s'ils étaient accentués les

suffixes en –hood de *brotherhood* ou *falsehood*, ceux en –less de *tasteless*, *hopeless*, les voyelles faibles de *effort*, *character*, *electorate* ruine l'effet d'un accent bien placé. Pour les mêmes raisons, l'accentuation des trisyllabiques laisse parfois à désirer.

Enfin, les différentes commissions du jury ont été frappées par la prononciation parfois approximative des noms propres liés aux œuvres et questions au programme. Il est indispensable, pour les candidats qui se préparent aux épreuves à l'aide de documents écrits, de vérifier la prononciation et l'accentuation des termes dont il y a fort à parier qu'ils seront amenés à les utiliser, voire à les répéter. En l'occurrence, l'on pouvait s'attendre, cette année, à ce que les candidats sachent prononcer correctement *Roosevelt*, *Bevan*, *Egypt*, *Pakistan*, *Japan*, *Mediterranean*, *the Falklands*, *Edith Wharton*, *Dickens*, ou *Barnadine*.

Lexique

Comme dans les autres domaines de la production orale, les attentes du jury en matière de lexique sont légitimement élevées. De nombreux candidats l'ont bien compris et savent mobiliser, au service de leur démonstration, un vocabulaire précis, pertinent et nuancé, notamment lors de l'épreuve préparée du commentaire. Il ne faut cependant pas oublier que l'évaluation se fait sur l'ensemble de la prestation. Le jury est particulièrement sensible au fait qu'un candidat aura su éviter les calques lors du thème oral, maintenir un registre soutenu et varié lors des réponses spontanées produites en entretien, reformuler avec élégance la teneur d'un extrait radiodiffusé — autant de preuves bienvenues de maîtrise lexicale.

Ces exercices ne sauraient être improvisés et les candidats francophones ne sont pas toujours les moins bien armés face à certains écueils (absence de reformulation, terminologie critique lacunaire, voire calques). L'on ne saurait trop conseiller aux candidats d'enrichir méthodiquement leur vocabulaire au fil de leurs lectures et écoutes, afin d'éviter les tournures peu authentiques (*we can notice that*, *there is*, *we have*, pour un repérage d'occurrences stylistiques), les gallicismes (~~*to make a research*~~, ~~*to steal people*~~, ~~*to take one's distance from*~~, ~~*to precise*~~, ~~*face to him*~~) les termes insipides et passe-partout (*good*, *bad*, *big*, *small*, *important*, *interesting*, *really*).

S'il ne faut négliger aucun domaine, une préparation sérieuse exige l'étude approfondie de certains champs lexicaux récurrents dans le type d'épreuves proposées: terminologie des principales institutions des pays anglophones (*a term of office* n'est pas *a mandate*, *a union* n'est pas *a syndicate*), collocations courantes (*forthcoming events*, *recent developments*, *in the latest issue of...*, *to cover ground*, *to sue someone*, *global warming*, *an awareness campaign*, *to make/give/deliver a speech*, *the final figures*), genres littéraires et terminologie critique (une métaphore n'est pas une allégorie ou un symbole ; *wit*, *irony*, *humour*, *burlesque*, *grotesque* ne sont pas interchangeables), lexique courant de la morphologie, de la syntaxe et de la ponctuation (*hyphen*≠*dash*, *comma* et non *coma*). Il ne s'agit nullement de jargonner, mais de savoir décrire en anglais un élément syntaxique, voire un fait de langue, lors d'une microlecture, de pouvoir définir l'ironie et en démont(r)er précisément les ressorts dans un passage, de comprendre une question sur *mid-term elections* ou *domestic policy*, d'éviter approximations, confusions (*politics*≠*policy*, *economic*≠*economical*, *historic*≠*historical*, *survey*≠*poll*, *remind*≠*remember*) et faux-amis (*actually*≠*currently*, *eventually*≠*finally*, *pretend*≠*claim*, *familiar* ≠*colloquial*, *phrase*≠*sentence*, *exposition*≠*exhibition*).

Grammaire et syntaxe

Il n'est pas rare que l'espace dédié à cette rubrique dans le relevé des écarts reste vide, ce dont le jury ne peut que se féliciter. Il faut néanmoins rester vigilant durant toute la durée de l'épreuve, notamment lorsque l'attention est mobilisée par d'autres tâches, pour éviter:

- les constructions verbales parfois contaminées par le français (~~to explain us that, to provide to something to someone~~), de même que la position de certains adjectifs (~~a pure description very poetic~~).
- l'utilisation abusive de l'aspect *be+ing* pour évoquer les propos de tel ou tel intervenant (~~and then she's saying, and then he's handing over to~~) lors de l'épreuve de compréhension-restitution. Le présent simple est ici de mise, assorti d'une certaine variation lexicale (*and then she says, and then she says, and then she says*, peut engendrer une certaine lassitude chez l'auditeur).
- les substitutions de pronoms relatifs (notamment *which* pour *who*).
- l'usage inopportun du singulier dans les constructions de type "one of..." (~~one of the most widespread opinion, some of his failure~~).
- la présence de *it* intempestifs, calqués du français (~~as it is mentioned in her article~~).
- un usage approximatif des déterminants, notamment lorsqu'il s'agit de situer un passage (~~in the chapter XI, on the line 12~~).
- l'absence de discrimination entre les usages de *like* et *as* dans les comparaisons, confusion courante dans la langue familière mais non recevable dans un registre plus soutenu.

Par ailleurs, la réalisation phonique rigoureuse et parfaitement audible des pluriels, génitifs et formes conjuguées est essentielle: certains *-s* sont soit escamotés, soit incongrûment déplacés sur le mot précédent ou suivant, certaines finales en *-ed* des participes passés laissées en suspens, ce qui ne saurait constituer un modèle à suivre pour des élèves.

Communication

Dans leur immense majorité, les candidats font honneur à leur métier en présentant leurs analyses de manière claire, posée et directe. Cela n'exclut pas une certaine nervosité que le jury perçoit généralement et peut comprendre: inutile d'en faire explicitement état ou d'insister sur ce fait.

Même si la situation d'examen n'est pas comparable à l'expérience quotidienne d'un enseignant face à ses classes, les membres du jury sont attentifs aux qualités pédagogiques de leurs collègues. La gestuelle et la fréquence du contact visuel avec l'ensemble des membres du jury sont à cet égard primordiales. La lecture extensive de notes, qui a pour double effet d'exclure l'auditoire et d'altérer la qualité de la chaîne parlée, dessert au plus haut point la démonstration.

L'entretien, quant à lui, doit être considéré comme l'occasion d'un véritable dialogue et non comme un interrogatoire. S'y montrer passif, défaitiste ou agressif serait s'interdire la possibilité d'une revalorisation. Si certaines questions peuvent paraître abruptes, elles ne visent qu'à permettre à chacun de nuancer un propos, de développer un point trop vite évoqué, d'étayer une analyse, et donc d'améliorer une moyenne, dans le court délai imparti à la discussion. Certains en sont parfaitement conscients et savent saisir une balle au bond pour un échange qui leur est très profitable.

Enfin, il est superflu de pousser la courtoisie jusqu'à remercier le jury d'avoir écouté, puisque c'est là tout l'objet de sa présence ! Le jury, en revanche, sait gré à l'ensemble des candidats du sérieux dont ils font preuve et se réjouit toujours de la finesse d'une analyse, de la rigueur d'une démonstration, voire du plaisir manifeste à manier la langue choisie dont certains savent témoigner.

Rapport établi par Jean-Luc Lavedan et Hélène Perrin.

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2014

AGRÉGATION INTERNE ET CAER - AGRÉGATION SECTION : SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES