



## **Concours de recrutement du second degré**

### **Rapport de jury**

## **Concours : AGREGATION INTERNE**

### **Section : ANGLAIS**

### **Session 2019**

Rapport de jury présenté par :

Mme Valérie LACOR

Présidente du jury

## SOMMAIRE

<b>1. LE MOT DU PRÉSIDENT .....</b>	<b>3</b>
<b>2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ .....</b>	<b>5</b>
<b>2.1. Épreuve de Composition .....</b>	<b>5</b>
<b>2.2. Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction .....</b>	<b>21</b>
2.2.1. <i>Thème .....</i>	21
2.2.2. <i>Version .....</i>	35
2.2.3. <i>Explication de choix de traduction .....</i>	48
<b>3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION .....</b>	<b>58</b>
<b>3.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC) .....</b>	<b>58</b>
3.1.1. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°1 – EPC 328 (Americans and nature) ...</i>	65
3.1.2. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°2 – EPC 506 (Love, sideways).....</i>	76
3.1.3. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°3 – EPC 338 (Bridges of New York).....</i>	80
3.1.4. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°4 – EPC 576 (« Everything is remix ») ..</i>	84
3.1.5. <i>Exemple d'exploitation de dossier n°5 – EPC 527 (Performance poetry).....</i>	92
3.1.6. <i>Exemples de problématiques et écueils possibles .....</i>	96
<b>3.2. Épreuve sur Programme (ESP) .....</b>	<b>99</b>
3.2.1. <i>Présentation de l'épreuve .....</i>	99
3.2.2. <i>Partie 1 – Thème oral .....</i>	99
3.2.3. <i>Partie 2 – Explication de faits de Langue .....</i>	108
3.2.4. <i>Partie 3 – Exposé en langue étrangère .....</i>	120
3.2.5. <i>Partie 4 – Compréhension / Restitution .....</i>	152
<b>3.3. Langue orale .....</b>	<b>158</b>

## 1. LE MOT DU PRÉSIDENT

A l'occasion de cette première session en tant que présidente du jury, je tiens tout d'abord à adresser mes chaleureux remerciements à Bertrand Richet, pour sa disponibilité lors la passation de présidence, ainsi qu'au directoire et aux membres du jury pour leur engagement, leur rigueur déontologique et leur excellence académique qui font honneur au concours tout comme aux candidats.

Je remercie également les lycées Jacques Decour et Jean Zay de Paris qui ont hébergé les travaux du jury, ainsi que le lycée Périer de Marseille pour l'excellent accueil auquel le jury et les candidats ont été sensibles lors des épreuves orales d'admission.

La composition du jury de la session 2019 s'inscrit dans les critères attendus de parité et de diversité, à la fois catégorielle et territoriale (les académies métropolitaines étant toutes représentées sauf trois).

La session 2019 s'est caractérisée par une baisse sensible du nombre de candidats inscrits (notamment pour le concours public) avec un nombre de postes pratiquement identique : 70 pour le public, 17 pour le privé (+1 par rapport à 2018). Nous ne pouvons qu'espérer que cette tendance, qu'il est difficile d'analyser, ne se confirmera pas pour la session prochaine.

Concernant les résultats obtenus, si la barre d'admissibilité a été fixée à 9,54 pour le concours public et à 8,61 pour le concours privé à l'issue de la correction des épreuves écrites, l'analyse des moyennes montre une stabilité dans les résultats obtenus, les variations étant peu significatives par rapport à la session précédente. Ainsi la meilleure moyenne des candidats admissibles est de 14,89 (contre 14,58 en 2018) pour le concours public et de 13,12 (contre 13,51 en 2018) pour le concours privé. A titre anecdotique on observe cependant une augmentation de la meilleure note obtenue en composition (19 contre 17,5 en 2018) et une baisse de la meilleure note obtenue en traduction (15,79 contre 16,58 en 2018).

La moyenne des candidats admis en 2019 (portant sur les épreuves orales d'admission) est quasiment identique pour le concours public (11,36) et le concours privé (11,32). La meilleure moyenne globale (portant sur les épreuves d'admissibilité et d'admission) fait apparaître un léger différentiel : 13,70 pour le concours public et 14,63 pour le concours privé.

Il est à noter que tous les candidats admissibles ont été présents et interrogés (176 pour le concours public et 41 pour le concours privé), ce qui n'est pas surprenant étant donné l'enjeu que représente le concours pour les candidats.

Les postes ont tous été pourvus avec une barre d'admission à 10,34 pour le concours public et 10,37 pour le concours privé. Les heureux lauréats ont eu le mérite de franchir l'obstacle d'un concours dans lequel on compte plus de 12 candidats non éliminés (soit ayant composé et n'ayant pas eu de note éliminatoire) pour 1 poste.

Les candidats trouveront dans ce rapport un rappel de la nature des épreuves du concours ainsi que des pistes d'exploitation des sujets des épreuves écrites et de

plusieurs sujets et dossiers proposés pour les épreuves orales de la session ; plusieurs exemples de sujets peuvent être consultés sur le site de la *Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (SAES)* que je remercie à cette occasion, de même que les rapporteurs et membres des commissions pour la richesse des contributions du jury à ce rapport.

Quelques prestations de candidats ont été choisies et commentées afin d'apporter un éclairage sur les attentes du jury. Les commentaires et conseils visent à aider les candidats souhaitant préparer le concours pour la première fois ou l'ayant déjà préparé.

Le jury s'honore de pouvoir déclarer admis de nombreux, et brillants, candidats qui réussissent le concours dès leur première inscription. Nous les en félicitons, d'autant que nous mesurons pleinement les sacrifices mais aussi le défi et l'engouement que constitue la préparation d'un concours aussi exigeant.

Les lauréats ayant tenté le concours à plusieurs reprises avant de réussir, méritent tout autant les félicitations du jury, qui encourage vivement les candidats malheureux de la session et les futurs candidats inscrits dans la préparation de la session prochaine.

Le jury leur fera bon accueil et leur souhaite de réussir.

**La Présidente du jury**

## 2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

### 2.1. Épreuve de Composition

L'arrêté du 28 novembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation précise la nature de la première épreuve d'admissibilité de l'agrégation interne d'anglais : « Composition en langue étrangère portant sur le programme de civilisation ou de littérature du concours (durée : sept heures ; coefficient 1) ». L'ensemble des termes de cette description sera pris en compte dans ce rapport qui se veut à la fois bilan de la session 2018 et série de conseils pour la session 2019.

#### Le sujet de la session 2019 : implications et enjeux

La notion proposée à la réflexion cette année ne semblait pas poser de véritable problème de compréhension tant son usage dans la langue anglaise est courant. De multiples liens pouvaient aisément être tissés entre la notion retenue (« Double-dealing ») et le roman de Daniel Defoe, permettant au candidat de convoquer ses connaissances, qu'elles concernent **la diégèse** (et les mensonges nombreux qui sont constitutifs de cette diégèse : « for tho' her Design was perfectly good and charitable, yet there was not one Word of it true in Fact » ; « Upon all which, *tho' not one Word of it was true*, he... »), **la stratégie narrative de l'auteur** ou **le genre du roman**, mais aussi **l'arrière-plan historique** qui constitue la toile de fond d'une œuvre qui ne peut exister « hors sol ».

Le titre, *Roxana, The Fortunate Mistress*, dans sa version écourtée mais déjà hautement polysémique et évocatrice, offrait le point de départ d'une réflexion sur les identités multiples de l'héroïne, entre dissimulation fourbe assumée et nécessité de survie dans une société mercenaire et mercantiliste (il fallait repérer, dans le sujet, par le biais du mot « dealing », le lien avec le commerce) en pleine mutation sociale, politique et économique où l'enrichissement est aussi un facteur de promotion sociale. Roxana se dissimule derrière des masques, se pare de rubans et revêt une robe turque, agit dans l'ombre ou dans une lumière tamisée, s'adapte aux circonstances, se marie ou se prostitue (« whoring »), perd ou gagne, pour vivre mieux (ou vivre mal, d'un point de vue moral, même s'il fallait se retenir de donner une lecture strictement manichéenne, trop rigide et trop simplement systématique du sujet et du roman) dans une société de la supercherie généralisée.

Le ton n'est-il pas aussi donné dès la préface, espace textuel du « double-jeu », dans laquelle le lecteur se voit proposer un improbable pacte de lecture par un « relateur », pour calquer le mot « relator », qui négocie avec le récit de Roxana, le travestit (« dressing up the story ») pour le rendre plus conforme aux principes, dans la rhétorique classique, du *placere et docere*, plaire et éduquer, et convaincre le lecteur que l'apparent fictif n'est qu'une suite d'événements réels : « That the Foundation of This is laid in Truth of Fact ; and so the Work is not a Story, but a History. » — simple habillage du texte pour, à nouveau, le faire entrer dans la rhétorique classique ?

On retrouve ce double-jeu discursif dans la *parole* de Roxana (au sens saussurien du terme), discours double ou *double discours*, à la fois honnête (quand il se lit comme confession torturée) et fourbe tant il est théâtralisé, aporétique et contradictoire, simple(s) fiction(s) des apparences ou du « paraître », construit sur la base d'une promesse qui ne nous sera finalement jamais livrée : le roman est tronqué et se

termine par une éliision narrative qui laisse au lecteur le sentiment que l'on s'est *joué* de lui.

Il se dessine donc trois axes de réflexion (qui, présentés comme suit, ne constituent pas un plan de composition).

### **Premier axe : Le double-jeu / la supercherie comme élément constitutif de la diégèse**

#### **a) Une société de la supercherie généralisée, du mensonge et de la dissimulation.**

- Le candidat pouvait s'intéresser **aux actants-acteurs** de la supercherie :
  - Roxana, sujet *narrant* et sujet *narré* de la fiction autobiographique, de la fiction *a fortiori* ;
  - Amy, l'agent-double ou « Right-Hand », « the Maid, a cunning Wench, and faithful to me, as the Skin to my Back » ;
  - la Quaker qui ment afin de protéger Roxana : « so she turn'd her Discourse to argue the Girl out of it » ;
  - les agents *invisibles* du destin : la Providence, le diable, le fatum, la prédestinée / la *pré-écriture* (ironie cosmique ou ironie du destin), le destin qui aussi s'exprime par le truchement du rêve prémonitoire : « dream'd continually of the most frightful and terrible things imaginable : Nothing but Apparitions of Devils and Monsters » ;
  - mais aussi le lecteur qui se rend doublement complice des mé-faits narrés : d'abord confident qui jouit d'une position supérieure, jouet consentant entre les mains de Roxana, puis participant à l'acte de création du récit fautif et incomplet par son imagination ;
  - enfin, Daniel Defoe dont l'œuvre, dès le titre (« *A History of the Life and Vast Variety of Fortunes of..* ») et la préface, nous fait une promesse finalement jamais tenue : *Roxana*, œuvre interrompue, tronquée, ne livrera jamais sa vérité et elle ne peut simplement se lire comme « a History » car s'y mêlent sans cesse le référentiel et le fictionnel).
  
- Le candidat pouvait s'intéresser **à leurs cibles** :
  - Roxana, victime de sa propre duplicité : « as my Misery was of my Crime » ;
  - Amy, condamnée à disparaître de la diégèse ;
  - Susan, victime des *circonstances* qui conduisent Roxana à placer ses enfants, mais aussi victime d'Amy qui, certainement, porte atteinte à son intégrité physique ;
  - le lecteur (et le narrataire, le « you » à qui s'adresse Roxana), récipiendaire d'un récit qui digresse, rebondit par associations, promet (« much more afterward, as you shall hear »), se perd et se reprend (« But to cut short this Part of the Story »), omet de se raconter et s'interrompt avant de livrer sa chute), récipiendaire aussi d'une supercherie textuelle à la finalité satirique et réformatrice).

- Le candidat pouvait s'intéresser à **leurs mobiles** et à l'enrichissement personnel ; le candidat devait alors rapprocher la notion de « *double-dealing* » de la notion de commerce :
  - commerce des biens (cf. les nombreuses listes, dans le roman, d'objets amassés ou vendus) ;
  - commerce du corps qui, vieilli et réifié, perd de son lustre et de sa valeur marchande : « but I seem'd like an old Piece of Plate that had been hoarded up some Years, and comes out tarnish'd and discolour'd » ;
  - commerce du récit (l'incessante négociation de la narratrice avec elle-même et avec le narrataire) et commerce du discours mensonger dans le commerce avec autrui : "it was my Business to be what I was, and conceal what I had been."

Les conséquences de cette pratique du « double-jeu » sont :

- **l'ironie dramatique** : le lecteur est complice des fourberies de Roxana dont il connaît la teneur car c'est à lui que cette dernière confie que sa superbe est factice, tout comme les diamants qui ornent sa robe turque (« only they were not true Diamonds »), et que la danse que l'on croit turque est en fait française (« invented by a famous Master at *Paris* ») ;
- et **l'ironie tragique** après l'action conjointe de « *dei ex machina* » qui provoqueront la perte de Roxana (le destin, la Providence, le diable, Defoe lui-même ?).

#### **b) Les masques et les *fictions* (jeux de scène et métamorphoses physiques, mise en scène du Moi) de Roxana,**

Roxana, personnage à l'image « publique » (« I was soon made very publick, and was known ny the Name of La Belle de Poictou »), au corps public souvent sublimé par sa propriétaire, qui avance masqué pour mieux gravir les échelons de la société et se protéger, aux identités aussi temporaires qu'instables mais pleinement assumées : « and it was always a Maxim with me, That Secrets shou'd never be open'd, without evident Utility ».

Roxana n'est que l'image qu'elle renvoie, une image publique :

- élégamment vêtue, le Prince la trouve transformée (« the Prince profess'd, I was the most beautiful Creature on Earth ») ;
- elle devient une courtisane reconnue quand elle apparaît dans son costume turc (et c'est lors du premier bal où elle revêt ce costume que la *fiction* de Roxana commence et que l'indécence se met à l'emporter sur la décence : « ... is not a decent Dress in this Country » : identité infamante qu'elle acquiert, mais identité de fait qui fonde son existence comme personnage du roman et permet au lecteur d'appréhender le récit de Roxana comme il se doit : le récit d'une *picara*) ;
- elle devient aussi une Quaker plus vraie que nature : « I pass'd for a Quaker among all people that did not know me » ;
- identité protéiforme qu'elle adapte en fonction des « circonstances » et des nécessités du moment. Elle est tour à tour française, anglaise, hollandaise,

italienne et turque, courtisane fortunée ou *infortunée*, actrice ou comédienne (« I suppose, your Lady was some French Comedian, that is to say, a Stage Amazon » – ce qui fait écho aux mots de Sir Robert, « Sir Robert smil'd, and told me, I talk'd a kind of *Amazonian Language* ») qui interroge sa propre image (« why, wou'd you have taken me for an Actress, or a French Stage-Player ? ») et progresse dans la société avec ou sans fard : double-jeu (sur les apparences) et maquillage (*make-up*, au sens propre) ;

- l'ambivalente *fable* de la jeune femme sans fard, qui ne cache rien au Prince, pour, en fait, mieux dissimuler son véritable visage : « ... you have no Cheats put upon you; for once let me be vain enough to say, I have not deceiv'd you with false Colours ».

**c) La fuite, les aires géographiques multiples, les déplacements dans l'espace : autre forme de masque** ; chaque étape, chaque ville, chaque port est pour Roxana l'occasion de se réinventer, de créer une nouvelle « fiction » qui nous éloigne un peu plus du sujet original, c'est-à-dire Susan (la victime *passive* dont le vrai nom est tout juste chuchoté), avant qu'elle ne devienne Roxana, la pécheresse *active* aux nationalités et aux géographies multiples.

## Deuxième axe : Le « double-jeu » et l'art(ifice) du récit

**a) Le jeu de la mise en récit et de la mise en scène du récit / de l'« histoire »** (dans la relation qui se tisse entre narratrice et narrataire).

La dramatisation de l'acte d'écriture est indissociable de la dramatisation du sujet et de sa vie ; son identité, son image publique et la vie qu'elle se tisse (qui forment la *trame* du récit) dépendent de la pratique du mensonge, du recours au déguisement et à la supercherie.

C'est dans l'acte de récit que Roxana s'engage dans d'après *négociations*, souvent tortueuses :

- avec elle-même : condamner le vice — simple attrition ou acte de contrition ? — pour mieux s'en délecter — *acte de contradiction* — quand il permet l'enrichissement et dote la *Mistress* d'un pouvoir (noter le recours fréquent à la figure rhétorique de la *paralipse* : feindre de ne pas vouloir dire ce que l'on dit néanmoins très clairement) : « whoring » comme *double-jeu* ; pratique à la fois repoussante et attirante (« the Mistress is a Sovereign ») ;
- avec son lecteur (lecteur réel et narrataire), récipiendaire résigné d'un récit elliptique, des petits arrangements entre la narratrice et elle-même, d'une complaisance narrative et morale que l'on rapprochera de la casuistique : « I omit them, on account of my own Story » ; « and for that Reason I omit it », d'un brouillage des pistes (« I cou'd dwell upon the Subject a great-while ; but my Subject is History ; I had a long Scene of Folly yet to run over », ce qui n'empêchera pas la narratrice (on nous en fait la promesse)



de reprendre éventuellement ce récit digressif : « perhaps the Moral of all my Story may bring me back-again to this Part, and if it does, I shall speak of it fully »).

Roxana opte pour une stratégie du suspense, de la promesse narrative (« as you shall hear in its Place ») ; son récit est digressif, discontinu (« I have mention'd in several Digressions ») ; elle affectionne les histoires enchâssées (« This is the reason of mentioning this Part of my Son's Story ») et a recours au *captatio benevolentiae* (ou *malevolentiae* ?) : « Let no Reader wonder at my extraordinary Concern for this poor Woman ».

Dernier aspect essentiel de la *mise en scène du récit* : le « relateur » (pure supercherie de Daniel Defoe) qui, dans la préface, négocie avec le récit de Roxana, le travestit (« dressing up the Story ») pour le rendre plus conforme aux principes de la rhétorique classique : plaire (*placere*) et éduquer (*docere* – conduire, guider : « the Instruction and Improvement of the Reader »).

### **b) Le double discours ; les apories du discours : Roxana et la « complaisance » narrative (la *casuistique*).**

Roxana apparaît comme une « double-dealer ».

- Elle tente de transformer le récit de ses pérégrinations (de ses *fictions*) en récit exemplaire (constitués de *faits*) pouvant instruire le lecteur mais, contrairement à Moll Flanders qui se définit comme entité morale repentante, Roxana (tout en se plaignant de son immoralité : « I began to be sick of the Vice ») insiste souvent sur son manque de moralité (elle qui ambitionne d'être « the Queen of Whores »), tout en rappelant qu'elle ne fait pas l'apologie du vice (« not to make the Story an Incentive to the Vice ») ;
- Elle évoque la nécessité du repentir quand il est guidé par la peur de la mort (« So certain it is, that the Repentance which is brought about by the meer Apprehensions of Death ») et en fait même un concept, « Death-bed Repentance », pour finalement avouer : « but I had no Sense of Repentance, from the true Motive of Repentance ».

Le lecteur est aux prises avec un discours hautement aporétique empreint de contradictions morales. Le principe de *nécessité* conduit certes Roxana à choisir le *vice* (car il faut absolument tenir la pauvreté à distance : « But Poverty was my Snare; dreadful Poverty! », même s'il faut porter le poids de la culpabilité de la prostitution consentie (« for I sinn'd with open Eyes, and thereby had a double Guilt upon me ») et la fiction (ses *fictions*), mais la nécessité économique initiale devient ensuite un besoin impérieux d'enrichissement : Roxana se définit alors comme « a Woman of Business », autre forme de « whoring ».

Ce n'est donc que dans l'accablement extrême (*Melancholly*, comme elle l'évoque à plusieurs reprises) que sa conscience morale ressurgit avant que la fiction du paraître s'empare d'elle à nouveau : ayant retrouvé son marchand hollandais après bien des souffrances morales, Roxana pense à la fierté qu'elle tirerait d'une union avec un Prince (« the Title of *Highness*, or of a *Princess*... ») : « Pride and Ambition », pour reprendre ses mots. Susan cherchera à défaire (to *undo*) l'image publique de Roxana, la trame de son habile récit, ses identités, ses

déguisements et à réconcilier le corps public et le corps privé, et c'est à cause de cela que la *Queen of Whores* sera plongée dans les affres les plus terribles, non à cause de la honte : « I was in the utmost Extremity (...) ; for I was to conceal my Disorder from every-body ». La fiction des apparences prend à nouveau le dessus.

- c) **Le double-jeu comme « contrat de lecture » entre lecteur et « relateur » (“Relator”)** dès la préface : « *That the Foundation of This is laid in Truth of Fact ; and so the Work is not a Story, but a History.* », simple habillage du texte pour le faire entrer dans la rhétorique classique (plaire et instruire).

Daniel Defoe « déguise » son texte, le travestit (ce qui pourrait conduire certains lecteurs à établir une analogie entre Daniel Defoe et Roxana, son double de papier dans la pratique de la fourberie) pour convaincre le lecteur (sans pour autant le prendre pour dupe) que lui sont narrés des événements réels cachés derrière un *habillage* fictionnel.

C'est à cette fin que les noms sont tronqués ou cachés : « does Mrs.— live there ? », et que sont insérés dans le récit les listes d'objets, les comptes financiers : simple *effet de réel*, tout comme l'affirmation que la narrateur a connu le premier mari de Roxana, le brasseur : « *He was particularly acquainted with this Lady's First Husband, the Brewer* ».

Cette stratégie d'écriture et de mise en récit complexe conduit, comme l'ont souligné de nombreux candidats, à une indétermination générique car nombreux sont les genres littéraires auxquels le roman emprunte. Daniel Defoe brouille les pistes et les genres (genre et *gender* : Roxana est « a Man-Woman » et « a She-Merchant » : l'auteur *joue* avec la frontière entre masculin et féminin (« Sir Robert smil'd, and told me, I talked a kind of *Amazonian* Language »), mais *joue* aussi avec les frontières du genre littéraire tout en mêlant ces deux « jeux » (genre/*gender*), sorte de *double-jeu*, en dotant son roman d'une voix féminine dans un monde littéraire exclusivement masculin.

Le lecteur est au cœur d'une dynamique triadique réunissant la voix de Daniel Defoe, la voix du narrateur/ *relateur* qui transforme celle de Roxana (« dressing up the Story in worse Cloaths than the Lady, whose Words he speaks, prepar'd it for the World. ») et celle, aussi polymorphe que celle de l'auteur, de Roxana, sujet narrant.

En raison de la fin tronquée, elliptique, le *contrat* n'est pas rempli, mais après pareille préface, pouvait-il en être autrement ? L'affirmation de l'absolu réalisme ne sert-elle finalement pas à établir le statut purement fictionnel de l'œuvre ? Daniel Defoe semble être mû par le désir de fonder un nouveau *genre* (un *proto-roman* au discours *proto-féministe*) fondé sur l'hésitation entre « story » et « history ». De ce fait, l'auteur est difficilement catégorisable : auteur littéraire, journaliste et essayiste (auteur d'essais politiques et religieux : *The Shortest Way with the Dissenters*, économiques et sociaux : *An Essay of Projects*, pour n'en citer que quelques-uns).

**Troisième axe - Réévaluation de la notion de « double-jeu » comme facteur d'enrichissement et de survie dans un monde mercenaire et mercantiliste<sup>1</sup> où tout est « commerce », où la supercherie est endémique (dimension « historique ») : la satire (plus ou moins déguisée) s'installe.**

**a) Le nécessaire commerce du corps : « whoring »**

Le corps réifié est objet parmi d'autres objets (amassés, vendus, échangés) – ou comment le corps chosifié ou « public » par nécessité économique devient l'instrument permettant à Roxana, la *Fortunate Mistress* (la catin fortunée?) de jouir d'une liberté économique. En effet, Roxana s'engage dans un *commerce* avec autrui (au sens propre et au sens figuré), dans maintes tractations et négociations. Mais les *circonstances* excusent-elles, justifient-elles vraiment le *double-jeu* ? La réalité économique de ce monde mercantiliste et mercenaire où les marchandises circulent et où tout se négocie permet la mise en place d'un jeu de dissimulations de l'être et d'un brouillage des pistes : brouillage de la piste qui conduit à la vérité sur Roxana (cette mère que sa fille, Susan, parviendra à « dépister » — « the Jade had a right Scent of things », « she had had a hot Scent » — acuité de jugement qu'elle paiera ensuite au prix fort) et brouillage des pistes de lecture linéaires au profit du récit polymorphe et détourné, équivoque et torturé, qui peut aussi se lire, au travers de la sublimation du corps public, comme discours proto-féministe.

**b) Le mariage**

Entre facteur de reconnaissance et de mobilité sociale et « chaîne dorée » car il implique dépendance financière et dépendance émotionnelle, forme de prostitution légalisée. Le mariage, dans le roman, est convoité puis diabolisé ; Roxana n'a de cesse de se plaindre de la *double* dimension du lien matrimonial contractuel. Daniel Defoe s'engage dans la déconstruction de l'institution du mariage en tant que *double-jeu* ou supercherie légalisée en dotant Roxana d'une voix « contre-nature » qui entonne un chant à la liberté hors les liens matrimoniaux (« A Woman was a free agent (...), and was born free, and cou'l manage herself suitably, might enjoy that Liberty to as much Purpose as the Men do; (...) That the very Nature of the Marriage-Contract was, in short, nothing but giving up Liberty, Estate, Authority and every-thing to the Man, and the Woman was indeed, a mere Woman ever after— that is to say, a Slave.”). La question du genre ressurgit : *Roxana* serait-il un *cautionary tale*?

**c) Double-jeu et jeu de dupes**

---

<sup>1</sup> Daniel Defoe, dans *The Complete English Tradesman* (1726) recommande très explicitement le mensonge en affaires : “Custom, indeed, has driven us beyond the limits of our morals in many things, which trade makes necessary, and which we cannot now avoid; so that if we must pretend to go back to the literal sense of the command; if our yea must be yea, and our nay nay; if no man must go beyond, or defraud his neighbour; if our conversation must be without covetousness, and the like—why, then, it is impossible for tradesmen to be Christians, and we must unhinge all business, act upon new principles in trade, and go on by new rules—in short, we must shut up shop, and leave off trade.”

Le *commerce*, quelle que soit sa forme, est toujours puni et la liberté qu'il confère est relative : Roxana parvient-elle à s'affranchir du système patriarcal et à jouir d'une autonomie totale ? Sa liberté est soumise à la prostitution du corps (« the scandalous Use of my Prostituted Body »), "whoring" que l'on peut chercher à replacer dans la théorie de l'économie sexuelle ou "sexual economics", à sa déshumanisation (« I, that knew what this Carcass of mine had been a few Years before ») et à son asservissement (« in the Habit of a Turkish Princess ; the Habit I got at Leghorn, when my Foreign Prince bought me a Turkish Slave... ») : l'histoire de la robe turque qui pare Roxana d'exotisme est indissociable d'un système de pouvoir complexe fondé sur la traite des esclaves.

En outre, plus Roxana s'enrichit (quête inspirée par l'orgueil : *hubris*) plus sa conscience la tarade (« I grew sad, heavy, pensive, and melancholly ») : le mouvement ascendant (celui du triomphe associé au nom Roxana lors du bal : « Roxana ! Roxana ! ») s'accompagne d'un mouvement descendant inéluctable (celui de la honte) auquel le nom « Roxana » est très vite associé : « Roxana was, in short, a meer Roxana, neither better nor worse » ; identité instable (aux masques seulement temporaires et éphémères), détissée par Susan qui parvient à identifier sa mère derrière ses multiples masques et notamment derrière les multiples couches de son habit de Turquie qui l'a dissimulée d'abord, l'a définie ensuite pour enfin la confondre, et à montrer que derrière la *fable*, il y a une réalité.

Le récit se pare d'une dimension tragique en raison du caractère non conciliable des *fictions* de Roxana : les nobles intentions initiales du personnage éponyme (améliorer le sort de ses enfants) la conduiront à sa perte : une héroïne damnée (*the (Un-)Fortunate Mistress*) qui a adopté la loi amoral d'Amy (« *Comply and live ; deny and starve* »). La transgression de la loi morale et de la loi religieuse (« ... that was contrary to the General Practice », pour reprendre les mots du marchand hollandais lorsqu'il commente les choix de Roxana), même si l'on se dit victime des « circonstances », conduit nécessairement au chaos (il n'y a finalement que deux femmes vertueuses dans le roman : l'épouse du Prince et la Quaker) et au silence (l'histoire interrompue ; la punition par l'ellipse, l'effacement narratif et la page blanche) ; la duplicité est condamnée, tel que Roxana le présentait.

Sont condamnables : les *fictions* contre-nature et immorales : le *jeu des genres* et autres *travestissements* : « I wou'd be a Man-Woman » ; citons aussi le très oxymorique / androgyne « She-Merchant » ou encore "She-Devil" ; le commerce du corps assumé et consenti (« whoring ») : « I thought of nothing less than being Mistress to the King himself » au-delà du principe de nécessité économique ; le rejet de l'institution du mariage et sa dénonciation comme forme de prostitution légalisée (avant Mary Wollstonecraft) : la *fiction* de la femme *libérée*, et (2) la négation de maternité (« nor had I ever the hearty affectionate Love to the child ») : le refus d'être reconnue comme la mère de ses propres enfants afin de préserver les *fictions* qu'elle s'est construites. Roxana n'est-elle pas une mère infanticide qui jamais ne cherche à entraver la folie meurtrière d'Amy: « tho' I cou'd do little more; for to have fall'n upon Amy, had been to have murther'd myself » ?

Mais Roxana est-elle condamnable d'un point de vue moral ? Ne faut-il pas plutôt condamner une société qui *détermine* les femmes et les contraint à user de la

fourberie ? Le roman contient-il une morale (« the Moral of all my Story ») ? À moins que l'ellipse finale ne permette pas de répondre à cette question. *Does « the Virtuous Reader » have « room for so much improvement »* ? (pour citer la préface). En d'autres termes, faut-il reconnaître que l'œuvre a une intention moralisante malgré la représentation ambiguë qui est faite du vice ? Il demeure une dernière option : cette société mercenaire, qui est l'œuvre du diable (« the Devil had play'd a new Game with me »), ne serait autre qu'une vaste supercherie.

#### d) Daniel Defoe, la fiction et le commerce du texte

Comme nous l'avons déjà souligné, il existe un rapport délibérément ambigu entre le paratexte (la préface) et le texte. Mais, paradoxalement, l'affirmation que *Roxana* est « a History » permet d'affirmer le statut fictif de l'œuvre : texte « masqué » à vertu réformatrice qui dénonce, par la prétérition, l'antiphrase et la paralipse, une société de la supercherie, du « double-jeu ». Ainsi Daniel Defoe fait de l'autobiographie de fiction un outil de dénonciation à la hauteur de l'essai et des essais pamphlétaires politiques et socio-économiques écrits par l'auteur de *Roxana*. Le « commerce » du texte / de *Roxana* permet à Daniel Defoe (l'homme polymorphe et polygraphe) de réunir en un seul ouvrage toutes les facettes ou toutes les « fictions » de sa propre existence, lui qui fut aventurier, commerçant, agent politique, auteur d'essais et romancier. Auteur dissident, roman dissident et personnage éponyme dissident, « amazone » égarée entre *petite vertu* et infortune ? Au lecteur de juger.

### Méthodologie de l'exercice

#### Connaissance de l'œuvre

Les candidats qui ont composé cette année ont manifesté, pour la plupart, une connaissance fine de l'œuvre. Mais il convient de s'interroger sur ce que cela signifie. Avoir une *connaissance fine de l'œuvre* implique que les candidats aient non seulement en tête la trame du roman, la chronologie des événements, mais aussi qu'ils aient pris connaissance de la préface, étape première et indispensable de lecture, qui permet, très tôt, de percevoir les enjeux les plus fins de l'œuvre, qu'ils soient esthétiques, narratifs ou moraux. Même si le candidat doit s'interdire de transformer la composition littéraire en composition de civilisation, une connaissance du contexte d'écriture, qu'il soit politique, socio-économique, philosophique, littéraire, permettait de donner à la notion à travailler tout un feuilleté de sens. Dans de trop nombreuses copies, le roman a été situé à l'époque victorienne, édouardienne ou élisabéthaine. Ce type de contre-sens est du pire effet. De plus, trop de candidats s'en sont tenus aux aspects les plus saillants de la diégèse (et souvent à deux seuls personnages, Roxana et Amy) sans prendre plus de hauteur et sans jamais analyser la stratégie narrative de Daniel Defoe. Le jury tient à rappeler aux candidats qu'ils ne peuvent composer en littérature sans avoir quelques notions de narratologie telles celles exposées par Gérard Genette, par exemple. D'autres candidats, très érudits, ont cherché à plaquer leurs connaissances, ce qui les a conduit à tenir la notion à analyser et le roman à distance. Sont valorisés les devoirs qui contiennent des renvois précis à l'œuvre, quelques citations subtilement introduites et finement analysées, mais aussi au contexte (quand il ne s'agit pas d'un simple saupoudrage

aussi superficiel qu'imprécis) et à la critique littéraire quand ces derniers sont justifiés par le candidat et, dans l'idéal, que la source est mentionnée. Enfin, on peut attendre des candidats qu'ils aient lu l'œuvre en anglais. Il est fâcheux que certains, qui ont préféré en lire une traduction, aient systématiquement francisé les noms-propres de l'œuvre.

### Définition du sujet

S'il est de coutume de commencer un devoir par un préambule « accrocheur », il est essentiel que ce préambule soit un outil rhétorique au service de l'introduction du sujet et non d'autres aspects de l'œuvre que le lecteur du devoir peinerait à relier à la notion. Cette notion doit être définie finement, par le biais de synonymes et d'antonymes, elle doit être interrogée dans sa polysémie, dans un rapport étroit et jamais interrompu à l'œuvre. La notion de « double-dealing » existe telle quelle. Elle constitue le sujet original à traiter et elle ne peut se prêter à toutes les manipulations. La question n'est ni « *Double in Roxana* », ni « *Dealing with doubles in Roxana* », et encore moins « *Dealing twice in Roxana* », pour ne citer que quelques contournements extravagants du sujet opérés par certains candidats qui, semble-t-il, ne connaissent pas l'exercice de composition littéraire. Le mot composé « double-dealing » est une unité sémantique et lexicale non sécable au pouvoir évocateur infini qui permet de tisser des liens multiples avec divers aspects du roman. Il est question de fourberie, de manigance, de manœuvre aussi suspecte que secrète, de duplicité. Il fallait se garder de mettre l'accent sur l'un des deux termes formant le mot composé au détriment du second. Le mot « dealing », dans sa relation intime au mot « double », a souvent été délaissé par des candidats qui n'ont pas pris le temps d'interroger son sens : manœuvres commerciales équivoques, commerce avec autrui, le commerce du récit et de l'objet-texte, etc. Le jury tient à rappeler aux candidats que la composition littéraire est une démonstration étagée (souvent en trois temps, même si rien n'interdit un candidat de proposer quatre parties) reposant sur une réflexion fine et personnelle sur les tenants et aboutissants de la notion.

### Quelques remarques générales sur l'introduction

L'introduction est un moment essentiel de la copie qui doit éclairer le correcteur avec subtilité et habileté et susciter son adhésion à une démarche personnelle aussi pertinente qu'originale. Trop de copies proposent une entrée en matière passe-partout (titre du roman, informations sur l'auteur, date de publication...) et tendent à diviser l'introduction en étapes artificielles : informations sur l'auteur, résumé de l'œuvre (qui ne peut être rédigé qu'au *simple present*), problématique (non justifiée) et plan. Toutes les informations introduites doivent permettre de définir le sujet, d'en justifier la pertinence et de le problématiser. Certains candidats ont su tout de suite convoquer leurs connaissances sur le roman ou sur le contexte d'écriture, d'autres ont proposé une citation éclairante, point de départ d'une réflexion sur la notion de « double-dealing » : « His was all Tenderness, all Kindness, and the utmost Sincerity ; Mine all Grimace and Deceit » ou encore « for tho' her Design was perfectly good and charitable, yet there was not one Word of it true in Fact ». Le candidat aura ensuite à cœur de présenter les multiples strates du sujet et ses résonances nombreuses au niveau de la diégèse, de la narration mais aussi des questions plus larges qu'il soulève sur la place de la femme dans un 18<sup>ème</sup> siècle mercantiliste où fourberie et reconnaissance sociale vont de pair. Certains candidats, avec pertinence, ont su montrer, dès l'introduction, que la notion de « double-dealing » ne peut souffrir aucun manichéisme. De ce constat découlait un plan

dialectique dont la troisième partie interrogeait à nouveau la connotation de la notion pour en donner une lecture différente et moins évidente : « double-dealing » comme principe de survie dans une société qui n'est qu'une vaste supercherie, par exemple. Notons enfin que le plan proposé par le candidat doit se lire comme une démonstration réfléchie en deux, trois ou quatre temps. Ce plan est un parti-pris de lecture de la notion proposée. Trop de plans sont une superposition peu opératoire d'« aspects » du sujet sans lien immédiat. La tâche du correcteur n'est pas de chercher à comprendre le rapport entre les affirmations que le candidat lui donne à lire et le sujet. Le candidat doit guider son lecteur, pas à pas, paragraphe après paragraphe, partie après partie, usant de mots de liaison et autres « joncteurs » logiques, en ayant le souci de *montrer* et de *démontrer* et en se gardant de recourir à des lieux communs peu engageants (« 'Double-dealing' is quite relevant because it can be found everywhere in the novel ») ou à des manipulations de la notion impertinentes (« Roxana *deals double* all the time » ; « The eponymous character has many *doubles* with whom she *deals*... »). Enfin, le jury tient à rappeler une évidence : les candidats doivent mentionner le sujet dans leur introduction. Trop nombreuses ont été les introductions (et parfois, les devoirs) ne faisant pas mention une seule fois de la notion « double-dealing ».

### Problématique

Commençons par tordre le cou à une idée reçue selon laquelle le sujet notionnel (ici, « double-dealing ») dit ou dirait une vérité incontestable sur le roman (*Roxana, The Fortunate Mistress*, en l'occurrence). Le sujet est toujours une invitation à la réflexion. Il suscitera l'adhésion du candidat ou son animadversion, pour ainsi dire, peut-être les deux réactions à la fois, simultanément ou consécutivement. Ses latitudes sont multiples et infinies, mais la tâche du candidat est d'en définir aussi les limites au-delà desquelles la démonstration serait un hors-sujet, même s'il est tentant d'ouvrir le sujet artificiellement pour placer quelques connaissances sans lien connexe avec la notion à travailler. Mais cette *supercherie* n'échapperait pas au correcteur. Les meilleures problématiques, comme nous l'avons mentionné plus haut, sont celles de candidats qui ont considéré qu'il était réducteur de traiter la notion de façon systématiquement manichéenne, consistant à opposer la duperie à un idéal moral, la corruption à l'honnêteté, préférant montrer que la supercherie et la fourberie, certes moteurs de l'intrigue, éléments constitutifs de la diégèse, se retrouvent aussi au niveau du mode narratif, permettant ainsi au lecteur de *participer* à un récit aussi trompeur que drolatique, aux voix multiples (celles du *relateur*, de Roxana et de Daniel Defoe) et de mieux comprendre les enjeux de ces jeux de dupes que l'on ne peut se résoudre à condamner totalement. Certains candidats, après avoir montré avec pertinence tous les effets de sens associés à la notion, se sont demandés s'il fallait nécessairement condamner la pratique du *double-jeu* (« Should 'double-dealing' be necessarily condemned ? »), d'autres, dans le même esprit, se sont demandés si le « double-jeu », moyen d'enrichissement et de survie, mais aussi mode narratif aux effets multiples, n'était pas un mode opératoire imposé par une société en pleine mutation (« Isn't double-dealing a vital modus operandi in a fast-changing society ? »). Il ne s'agit que de deux problématiques qui n'invalident pas celles, aussi pertinentes, d'autres candidats. Le jury tient à rappeler que la problématique doit être aussi concise et « efficace » que possible, son rôle étant de constituer un fil directeur clair, la colonne vertébrale de la démonstration, qui soutient l'ensemble de la démarche critique. Trop de candidats proposent une problématique très vite oubliée. Cette problématique, qui prendra la forme d'une

formule (sans être forcément une question directe), doit être énoncée simplement et être de longueur modérée. Nous tenons à rappeler aux candidats qu'une série de questions rhétoriques ne peut tenir lieu de problématique. Enfin, nous les invitons à faire un usage très modéré de l'amorce « to what extent » (qui, par ailleurs, ne pourra pas être *\*to what extend*), très galvaudée, artificielle et peu engageante.

### **Structuration de l'argumentation et présentation du plan**

Certains candidats, qui ont à cœur de bien faire, présentent leur plan avec la plus grande nuance et la plus grande subtilité mais les effets de style sont tels que le correcteur a parfois le plus grand mal à comprendre quelle démarche sera la leur. Sans pour autant user de formules aussi lourdes que maladroites (« My first part will deal with... », « in my second part I will speak about... »), le candidat devra présenter les étapes de sa démonstration avec la plus grande clarté afin que son lecteur comprenne d'emblée quelles seront ces étapes mais aussi comment elles « communiqueront » entre elles, afin que le devoir soit perçu comme un « tout construit » et étagé. Rappelons à ce stade que chaque partie constitue une micro-démonstration en soi, constituée de paragraphes, et ne pourra être un simple inventaire d'aspects épars, jetés sur le papier, plaqués, affirmés, nullement analysés et illustrés ; c'est ce qu'a pu laisser entendre cette formule souvent utilisée cette année pour introduire la première partie du devoir de composition : « We will show first that 'double-dealing' is a central aspect of the plot. » S'ensuivait, bien souvent, la liste des maris et des amants de Roxana, celles de ses malheurs et de ses mensonges. Rien de bien palpitant ni de très accrocheur, somme toute. La formule est quelconque, artificielle (et cela en raison du recours au « nous de majesté », ce « we » calqué sur le français qu'il faut proscrire ; il faut privilégier, au contraire, des formules impersonnelles).

Les meilleurs plans furent ceux de candidats qui ont cherché à présenter leur lecture de la notion proposée par le biais d'un plan dynamique (où chaque partie ne semble pas exister de manière autonome mais dans une relation étroite avec les autres parties) reflétant plusieurs niveaux d'analyse du sujet, ce que seule une réflexion assez longue sur les enjeux fins de la notion de « double-dealing » rendait possible. Il était, en effet, très pertinent, de commencer par montrer (1) que la notion de « double-jeu » est constitutive de la diégèse (société de la supercherie ; les masques et les *fictions* de Roxana ; la fuite dans l'espace : les aires géographiques multiples), (2) qu'elle renvoie aussi, autre *niveau* de lecture, au double-jeu (« double-je » ?) et à l'artifice du mode narratif propre à la fiction autobiographique, du moins quand le *pacte autobiographique*, concept forgé par Philippe Lejeune, est rompu. Aussi, un lien étroit se tisse entre le lecteur et Roxana, lien complice et trompeur, qui certainement influence son évaluation du personnage et de ses agissements : le principe de *nécessité* est-il l'argument fallacieux avancé par une ambitieuse *picara* ou un *principe de réalité* ou de survie dans une société fourbe (3) ? Cette question, toujours traitée dans un rapport étroit au texte (car il faut éviter les extrapolations et les généralités), pouvait, effectivement, faire l'objet (et a fait, trop rarement, l'objet) d'une troisième partie. Le principe de gradation est respecté. Chaque partie contribue activement, et à sa manière, à la place qui est la sienne (de ce fait, les parties ne peuvent pas être inversées), à une démonstration dynamique, étayée par une problématique solide, jamais oubliée, ce qui n'est pas possible quand le plan est très thématique (par exemple : 1. « double-dealing » and love relationships ; 2. « double-dealing » and money matters. 3. « double-dealing » and Daniel Defoe's



work). Il n'y a, en effet, rien de dynamique dans la simple juxtaposition de thèmes et l'argumentation circulaire (qui ne correspondent pas aux attentes du jury).

Enfin, le jury tient à rappeler aux candidats qu'il faut qu'ils se gardent de faire une partie entière sur l'Angleterre au 18<sup>ème</sup> siècle, le monde du commerce, la montée de la bourgeoisie, la monarchie, etc.

*Roxana, The Fortunate Mistress* est l'*objet* (littéraire) de notre analyse et doit le rester. L'œuvre de Daniel Defoe n'est ni tout à fait le miroir d'une époque (ou, du moins, elle n'est pas que cela), ni un texte d'idées à portée civilisationnelle. Aussi, dans la troisième partie de sa composition, le candidat ne peut considérer le roman comme *prétexte* à une réflexion sur le contexte d'écriture, dérive que nous avons souvent constatée dans les copies. Cela dit, il ne devait pas non plus s'interdire (au simple prétexte que *Roxana* est une œuvre de fiction), de réfléchir, en se référant sans cesse au roman, à la place de la prostitution et du mariage dans la société de l'auteur et à l'*intention* (satirique, peut-être) de ce même auteur. Le lien entre l'œuvre littéraire et le monde est contigu, jamais immédiat. De ce fait, il faut s'intéresser d'abord et essentiellement à la *littéarité* du texte avant de s'intéresser à la manière dont ce texte reflète le monde. Trop de candidats prennent encore ce *reflet* pour la réalité.

### Développement

Le jury tient à rappeler que les candidats ne doivent pas titrer leurs parties et encore moins les numéroter dans la marge. La copie, en tant que *produit fini*, doit être rédigée intégralement avec rigueur, ce qui implique le recours à des transitions et à des alinéas pour guider habilement le lecteur au travers d'une composition qui, rappelons-le, est un « tout construit » constitué de parties interdépendantes et non un empilement d'idées disjointes.

C'est parce qu'il doit faire preuve d'une rigueur toute scientifique que le candidat doit s'interdire de donner à lire des analyses psychologisantes, fondées sur une improbable identification aux personnages, des extrapolations et spéculations infondées (« Maybe, one day, Roxana and Amy will meet again... »), des prises de position extravagantes, pour ou contre le mariage, avant d'envisager, parfois, la même question dans notre société contemporaine (*mariage pour tous*, etc.).

Comme nous l'avons souligné plus haut, le texte littéraire n'est pas le reflet parfait et incontestable du monde. Il n'a qu'un rapport contigu au monde dont il s'inspire ou qu'il commente *indirectement*. Plutôt que de faire une partie *historique* ou *civilisationnelle*, le candidat doit montrer quels liens se tissent entre le roman et son arrière-plan socio-économique dans le seul but d'apporter un éclairage supplémentaire sur l'œuvre.

Pour étayer chacune de ses affirmations, le candidat doit sans cesse se référer au roman avec la plus grande exactitude, sans rien inventer, et sans toutefois considérer que le simple renvoi au texte-support peut se substituer à l'analyse critique et à la réflexion personnelle. Cette réflexion peut trouver son point de départ dans la critique littéraire. S'il n'est pas attendu des candidats qu'ils soient au fait des dernières publications scientifiques, les références à la critique seront valorisées par les correcteurs, si tant est qu'elles soient précises et utilisées dans le seul but d'étayer leurs propres analyses. A titre d'exemple, mentionner le nom de Jacques Lacan, de Roland Barthes ou celui de Jacques Derrida, sans nulle autre référence, ne présente aucun intérêt. Si un candidat souhaite procéder à une lecture *déconstructionniste* ou *lacanienne* de *Roxana*, il doit s'assurer de bien connaître et

maîtriser les théories sur lesquelles il souhaite s'appuyer. Dans le même ordre d'idées, on ne peut qualifier Roxana de roman *picaresque*, de *bildungsroman*, de roman *d'éducation*, de fable *satirique*, *burlesque* etc. sans définir et justifier ce à quoi il est fait référence. Il en va de même des figures de style (paralipse, aposiopèse, etc.).

Enfin, il faut savoir raison garder : certaines références peuvent s'avérer non pertinentes. Dans l'exercice qui nous intéresse, il n'est pas pertinent de tenter de rapprocher Roxana de la « Roxanne » du groupe de rock britannique *Police* et d'envisager un lien entre le roman de Defoe et celui d'Oscar \*« *Wild* », *The « Portrait » of « Christian » Gray*. Pareilles références et maladresses jettent un discrédit profond sur le travail du candidat, aussi pertinent soit-il dans l'ensemble.

Au lieu de cela, le candidat doit montrer qu'il connaît le roman, qu'il peut s'y référer aisément, au-delà des épisodes les plus célèbres. Les personnages secondaires (*the Jew*, *the Prince's wife*, etc.), rarement convoqués par les candidats, permettaient pourtant de révéler les défaillances et les faiblesses morales de Roxana ainsi que les limites de son *double-jeu*.

Le jury a su apprécier les compositions régulièrement assorties de citations bien choisies, sans être ni trop brèves ni trop longues, faisant systématiquement l'objet d'une analyse : on pouvait mettre en exergue un procédé narratif, une isotopie, un motif littéraire, attirer l'attention sur un agencement syntaxique, une soudaine transformation phonique, etc. Une citation non commentée n'est que décorative et ne *prouve* rien.

Les candidats qui, à juste titre, ont fait le choix de commenter la rhétorique fourbe et parfois croquignolesque de Roxana, devaient, à un moment, faire la distinction entre les deux catégories fondamentales d'énoncés : le  *récit*  (la reconstitution d'un espace-temps fictif) et le  *discours*  (adressé à un destinataire, à un lecteur, etc.) – *narrative and discourse* – et commenter leur *entrecroisement* incessant dans *Roxana* car, au-delà de la seule connaissance du roman et de sa trame, le candidat doit aussi montrer qu'il maîtrise la méthode de l'exercice de composition littéraire : travail conjoint sur le fond et la forme (choix esthétiques, narratifs, rhétoriques... de l'auteur), élaboration d'une démonstration en plusieurs parties reliées par des transitions fines pour aider le correcteur à percevoir la progression interne du devoir, respect du principe de gradation, recours à un vocabulaire critique *ad hoc* et à un métalangage littéraire adapté, etc.

Enfin, le jury tient à rappeler qu'il est maladroit de s'approprier la réflexion d'autrui (d'un enseignant-préparateur, d'un critique) et de la *plaquer*, sans autre forme de procès, sans même chercher à la rattacher au sujet proposé. Ce placage de connaissances, qu'un correcteur identifie très vite, témoigne du refus du candidat de réfléchir sur le sujet de façon autonome ou de se faire confiance en se cachant derrière les idées d'un autre. Était-il indispensable de consacrer plus d'une page (même dans une troisième partie) à l'histoire mouvementée du roman au dix-huitième siècle ou à la vie amoureuse du roi Charles II ? Qui *plaque* ne *compose* pas.

## Conclusion

Trop souvent négligée, la conclusion est pourtant une étape indispensable de la composition littéraire. Elle comporte deux parties : (1) un bilan de la réflexion menée qui rappelle les enjeux du sujet tels qu'ils ont été problématisés dans l'introduction ; (2) un élargissement, une orientation (relativement) « nouvelle », qui peut reposer sur une comparaison avec un autre roman du même auteur : *Colonel Jack*, *Moll Flanders*

ou *Robinson Crusoe*, pour n'en citer que quelques-uns, ou qui peut être une réflexion tardive sur la place de *Roxana* dans l'histoire littéraire, philosophique, politique ou socio-économique de son époque.

Certains candidats ont préféré interpréter le symbole de la fin tronquée, forme de mise sous silence brutale du personnage éponyme, qui peut se lire comme une condamnation de la pratique du « double-jeu », sorte de justice rétributive qui conduit à l'annihilation identitaire, spirituelle et sociale de Roxana.

On peut aussi choisir de terminer son propos par une remarque sur le mode narratif, comme ce candidat qui a fait remarquer que la pratique du *double-jeu* profite à la *pratiquante* tant que son récit est proleptique. C'est lorsqu'il devient analeptique, lorsque Roxana commence à regarder en arrière, à interroger son existence, que la chute intervient.

Quoi qu'il en soit, bien des élargissements sont possibles, mais il est essentiel que l'orientation nouvelle ne soit pas un aspect évident du sujet qui aurait été omis et que le candidat chercherait, en toute conscience, à introduire à contretemps. La conclusion ne peut offrir au candidat l'occasion de se dédire de son engagement premier en affirmant soudainement quelque chose de radicalement différent, voire de contraire à ce qu'il a cherché à démontrer. Ce candidat apporterait alors la preuve de sa méconnaissance de l'exercice de composition. Il faut au contraire rédiger une conclusion qui donnera au correcteur le sentiment que la démarche critique entreprise dès l'introduction est aboutie et maîtrisée.

### **Qualité de la langue et présentation**

Les candidats doivent porter un soin particulier à la présentation de leur copie. Il s'agit de donner à lire un devoir propre et aéré, à la graphie facilement déchiffrable. En un regard, les parties doivent se distinguer clairement, séparées par un saut de lignes, tout comme les paragraphes (de longueur modérée), annoncés par un alinéa, qui constituent chaque partie. Une rédaction attentive et minutieuse du devoir doit permettre au candidat de ne pas avoir à faire des ajouts tardifs signifiés par des astérisques pouvant renvoyer aux quatre coins de la page ou de ne pas avoir à recourir à la rature.

Il y a aussi des règles d'usage qui doivent être connues : le titre de l'œuvre doit être souligné, le premier et dernier mot du titre prennent une majuscule, tout comme les noms, pronoms, verbes, adjectifs et adverbes (ainsi que certaines conjonctions). L'exercice de composition est très codifié et doit conduire le candidat à utiliser le registre ad hoc. Les contractions de mots n'y ont donc pas leur place. La langue est soutenue, le lexique est recherché et le métalangage littéraire élégant et varié, loin des tournures maladroites empruntées à la langue parlée : « Of course, here we can see that... », « and we can find many examples... », etc. Les phrases exclamatives, propres au texte d'opinion, sont à proscrire. Il n'est pas attendu du candidat qu'il mette en scène son étonnement ou sa surprise mais qu'il en *analyse* la source avec une retenue quasi scientifique. On retrouve cette tendance à la théâtralité et à l'immodération dans le recours maladroit au futur de narration (« Hardly will Amy have left when Roxana will... ») ou dans celui, répété, de la question rhétorique.

Enfin, si de nombreux candidats écrivent un anglais de belle qualité, d'autres font des fautes nombreuses que l'on espère d'inattention. Notons, par exemple, que le nom « **heroine** », dans le contexte qui nous intéresse, prend un « e » final, que « **example** » prend un « a » là où le français met un « e », qu'éponyme se dit « **eponymous** » (et non « \*eponym »), dont l'orthographe rappelle celle de l'adjectif

« **synonymous** ». Les noms français « réflexion » et « connexion » se distinguent de leurs équivalents anglais « reflection » et « connection ». Le nom dérivé du verbe « to lose » est « loss » et non « (the) \*lost of ». Au prétérit et dans sa forme participiale, le verbe « to develop » ne prend qu'un seul « p » : « developed », « developing ». Le verbe « \*untitled » est un barbarisme, contrairement à « entitled ». Si l'on dit « she is in quest **of** true love », on dira, en revanche, "her quest **for** true love ». « Diégèse » se dit « diegesis » et « métaphore » « metaphor ». Il est regrettable que certains candidats ne maîtrisent pas le génitif (« \*women achievements » ; « \*the Roxana's husband »), méconnaissent certains verbes irréguliers (« \*would led us to... ») et ne se soucient guère de l'ordre des mots dans la phrase (« \*she moved with her parents as a child to London ») et des signes de ponctuation. Nombreuses furent les ruptures syntaxiques, notamment lorsqu'il s'est agi d'insérer un adverbe dans un énoncé. Enfin, les candidats ne devraient pas faire l'économie d'une relecture minutieuse de leur copie. Ce temps de relecture est l'occasion de repérer une omission, comme celle très fréquente du « s » de troisième personne, et de vérifier que les mots couverts de correcteur ont bien été remplacés.

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

Antoine DEVIN,  
avec la commission Composition

## 2.2. Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction

### 2.2.1. Thème

#### L'œuvre et l'extrait

Dans *Les livres ont un visage*, Jérôme Garcin relate vingt-sept rencontres avec des auteurs contemporains dont il admire l'œuvre. Cet extrait est l'incipit de l'ouvrage dans lequel il décrit son attirance pour l'univers intime des écrivains dont il situe l'origine dans l'enchantement et la frustration de l'enfance lorsqu'il voyait son père travailler à son bureau. Cette expérience singulière donne lieu à une variation sur le motif de « l'écrivain à sa table de travail ». A la lecture ou à la relecture, on repérera, en effet, le parallèle entre l'« ombre studieuse et penchée » du père et le « profil au travail » [des écrivains]. Comme son père éditeur, le fils entre en conversation avec les auteurs et s'intéresse de près au processus d'écriture, ce que le premier paragraphe évoque au moyen de la métaphore de l'intrusion.

#### Analyse du texte

##### Repères spacio-temporels

Journaliste, écrivain, critique littéraire et animateur de l'émission littéraire de France Inter *Le Masque et la Plume*, Jérôme Garcin est un grand nom de la scène littéraire française, ce qui pouvait permettre aux candidats de repérer le caractère autobiographique et contemporain de l'extrait. A défaut de connaître l'auteur, la *cigarette blonde* (l.13), *les lunettes d'écaille* (l.20) et le *papier cristal* (l.12) sont des repères temporels utiles pour le traducteur.

L'extrait est de compréhension aisée ; seul le passage : *étudier leur profil au travail* (l. 4) peut prêter à confusion pour qui n'aurait pas saisi cette propension de l'auteur au sens métaphorique et comprendrait le terme « profil » dans son sens d'esquisse psychologique d'un individu et de ses aptitudes professionnelles que notre auteur tenterait de déduire des éléments recueillis au cours de sa « fouille ». Les candidats doivent d'abord exercer leurs compétences de lecture et de relecture avant de s'engager dans la tâche de traduction pour éviter ce genre d'erreur de compréhension ou d'interprétation.

##### Style et registre

La langue est littéraire, précise, rigoureuse et sobre, par opposition à une langue savante ou « précieuse ». Elle est émaillée de passages poétiques et de figures de style telles que :

- l'oxymore, à plusieurs reprises, avec *la solitude peuplée* (l.18), [les] *écrivains disparus et bavards* (l.21) et *cette curiosité indiscrete et bienveillante* (l.7), qui nécessiteront un choix attentif du lexique et peut-être un étoffement ;
- la métaphore filée de l'intrusion dans le premier paragraphe ;
- les assonances et allitérations : *dans le grand silence de l'intelligence* (l.14) ;
- et enfin, le rythme ternaire dans : *que la vue offrait chaque jour à leur imagination, à leurs regrets, parfois aussi à leurs doutes* (l.6 et 7), avec des substantifs au nombre de syllabes décroissant, ainsi que les trois participes présents dans la dernière phrase du passage.

Au niveau lexical, le registre choisi est globalement courant, parfois soutenu, avec des verbes tels que *J'ignore* (l.7) et *dérober* (l.2), et une incursion unique du registre familier avec le nom *fourbi* (l.3) quelque peu daté. Le *papier cristal*, terme que l'on

pourrait qualifier de « technique », demeure facile à rendre par un adjectif exprimant la transparence, ou par le recours au calque, *crystal paper*, qui fonctionne tout à fait comme synonyme de *glassine (paper)*.

Au niveau grammatical, on notera la présence d'un plus-que-parfait du subjonctif dans *le premier écrivain vivant que j'eusse approché* (l.15-16), forme de plus en plus rare dans la langue orale tout comme en littérature, et qui signale peut-être un clin d'œil aux « textes précieux » du père. L'anglais ne proposant pas d'équivalent en termes de conjugaison, on devra trouver un autre moyen de rendre cette singularité de registre.

### Syntaxe

La longueur des première, troisième et dernière phrases est également caractéristique d'un registre soutenu mais point de complexité excessive dans leur construction, la subordination se limitant à des propositions relatives ou circonstancielles de comparaison, de temps et de but.

Ces phrases sont constituées de nombreuses énumérations : *leur dérober... , fouiller... , ramasser... , etc.*), avec des asyndètes (absence de coordination) ou appositions : *leur bureau, leur fourbi* (l.3) ; à *leur imagination, à leurs regrets, parfois aussi à leurs doutes* (l. 6) : *lire, écrire, méditer peut-être, s'ennuyer jamais* (l.17 et 18), ou bien encore les trois participes présents de la dernière phrase. Lors du passage à la langue cible, on se posera la question de la pertinence de l'étoffement tout en respectant le rythme et en se gardant de sur-traduire – voire trahir– le texte source.

La question du réagencement, quant à elle, se posera pour traduire les passages où se succèdent de nombreux compléments ou propositions circonstanciels : *le soir, dans son bureau, au fond du couloir* (l. 8-9) et ceux où ils sont en incise, *comme s'il craignait leur contamination*, (l. 11) ; , *derrière ses lunettes d'écaille*, (l.20). L'auteur fait ici un usage habile de la souplesse de l'ordre des compléments et propositions en français pour créer des effets divers tels que, pour la première, une sorte de mimétisme entre la phrase et le long couloir qui éloigne et isole le père, un effet d'attente pour la seconde, et un trait d'humour pour la dernière. L'ordre de ces éléments étant moins souple en anglais, le traducteur doit s'efforcer de rendre ces effets en respectant les règles syntaxiques de la langue cible et faire preuve de maîtrise de la ponctuation.

### Temps et aspects

L'introduction de l'extrait pose une idiosyncrasie de l'auteur dont il explique l'origine par la description de la scène itérative de son expérience passée. Exprimée au passé composé renforcé par l'adverbe *toujours*, on comprendra que cette propension s'étale de l'enfance au moment de l'énonciation inclus. Dans le second paragraphe, l'imparfait auquel s'ajoute le déterminant défini, marqueur d'itération : *le soir*, signale qu'il ne s'agit pas d'une situation singulière mais d'une scène répétée. On pourra donc avoir recours à la modalité avec *WOULD* fréquentatif pour traduire certains imparfaits mais cette option ne saurait être systématique.

### Commentaire détaillé

#### Segment 1 - *Du plus loin que je me souviens,*

Habituellement thématisée, la subordonnée de temps introduite par la locution « du plus loin que » a une valeur temporelle qui commande le subjonctif. *As far as I remember*, ou *For as long as I remember*, plus soutenu, sont des expressions suffisamment courantes pour être ici mobilisées sans difficulté particulière pour

l'angliciste. Il a été, par conséquent, surprenant de trouver dans d'assez nombreuses copies des calques du français sous forme de superlatifs de l'adverbe *far* telles que : *\*from the furthest/farthest as I remember* ou d'autres associant *for* ou *from* à *as far as*, ce qui résulte en propositions agrammaticales.

Certains candidats ont opté pour des périphrases comme : *from the depths of my memory*, réécriture inutile qui éloigne le texte cible du texte source. L'oubli de la préposition *for* devant *as long as* constitue quant à lui un contre-sens, la locution *as long as*, ayant soit un sens conditionnel (à condition que), soit un sens de durée (tant que).

L'attirance de l'auteur pour le monde des écrivains remontant à la petite enfance, l'étoffement de *as far as* par l'adverbe *back* est justifié. Un autre étoffement possible consiste à utiliser le modal *CAN* afin de rendre la notion d'effort conscient de retour dans ses souvenirs de la part de l'auteur.

### Propositions de traduction

*As far back as I can remember / For as long as I can remember,*

## Segment 2 - voir rapport d'ECT

### Segment 3 - *leur dérober un peu d'intimité, fouiller leur bureau, leur fourbi, ramasser leurs brouillons dans la corbeille, étudier leur profil au travail*

La première difficulté grammaticale que posait ce segment résidait dans la construction verbale à adopter pour traduire la suite de propositions infinitives qui le constitue. Deux solutions recevables s'offraient aux candidats, en fonction du début qu'ils avaient donné à leur phrase : soit la complémentation infinitive avec *TO+BV*, soit le recours à des propositions gérondives en *V-ING* (cf. le rapport d'ECT pour le segment 2). Par ailleurs, la traduction du segment faisait appel à la maîtrise de cette différence bien connue de fonctionnement entre le français et l'anglais face aux pluriels. Ainsi le jury attendait des candidats qu'ils traduisent « leur bureau », « la corbeille », et « leur profil », au singulier en français, respectivement par les pluriels distributifs *their desks/studies, their bins* et *their profiles*. En revanche, la règle, que de nombreux candidats aux compétences de traduction bien entraînées connaissaient, ne pouvait s'appliquer pour des noms indénombrables tel que *intimacy* ou *mess*. De même, une maîtrise incertaine de la quantification a amené certains candidats à confondre *a little* et *little*, et à ne pas apprécier le caractère réducteur du second, ce qui tenait ici du contresens.

Le lexique ne posait pas de difficultés particulièrement ardues dans ce segment. Pour autant, une lecture inattentive a mené de nombreux candidats à de regrettables contresens. Ainsi *leur profil au travail* a souvent été compris, et traduit, sous un angle psychologique (*\*their personalities while they were working* »), interprétation qu'une réflexion approfondie sur le texte aurait aisément écartée. *Privacy* et *intimacy* sont deux possibilités qui s'offraient aux candidats pour traduire « intimité » ; on rappelle que *\*intimacy* est un barbarisme. Par ailleurs, le nom « bureau » est polysémique en français puisqu'il peut désigner une pièce ou un meuble. On remarquera néanmoins que le nom est ici mis sur le même plan que d'autres éléments tels que la *corbeille* ou le *fourbi* : il s'agit donc vraisemblablement ici du meuble. La traduction du nom « fourbi » (*mess, clutter*) a, quant à elle, été la source de nombreuses erreurs, tant par méconnaissance du mot français, que par manque de précision dans la traduction. D'origine militaire, ce mot désignant l'attirail des soldats (le barda) en est

venu à désigner un ensemble de choses en désordre ; cette notion est absente du mot *stuff* choisi par de nombreux candidats.

### Propositions de traduction

(to) rob/robbing them of a little intimacy /privacy, (to) search/searching/ rummage/rummaging through their studies/desks (,) (and) (through) their mess/clutter, (to) pick/picking their (rough) drafts/rough copies out of the /their bins/ waste (paper) baskets, (to) study/studying/observe/observing their profile(s) as they work,

### Segment 4 - *et, à la campagne, observer les perspectives de la terre labourée et du ciel moutonné que la vue offrait chaque jour à leur imagination, à leurs regrets, parfois aussi à leurs doutes.*

*et, à la campagne,*

Ces quelques mots sont assez représentatifs des difficultés de ce texte. Il fallait bien cerner l'organisation et le sens général de l'extrait. Ici, une analyse précise de la ponctuation faisait partie de la réflexion nécessaire pour réussir la traduction. Certains candidats se sont heurtés également à la difficulté du choix de la préposition : *at* est erroné. L'étoffement avec un simple *when* ou *if* placé en amont de *in the countryside* suffisait pour rendre le sens de manière claire en anglais.

*observer les perspectives de la terre labourée*

Le choix à effectuer pour la forme du verbe dépendait de l'option retenue pour l'explication du choix de traduction, entre la proposition subordonnée infinitive ou la subordonnée gérondive (cf. rapport d'ECT pour le segment 2). Les deux étant possibles, il fallait, bien sûr, veiller à ce que la cohérence interne du texte d'arrivée soit respectée. Au-delà de cette difficulté syntaxique, le vocabulaire a été source de nombreuses erreurs. Si *observe* pouvait être choisi, il convenait de veiller à ne pas répéter un verbe déjà employé dans le segment 3 pour traduire « étudier ». Si tel était le cas, on retiendra *stare* ou *gaze*, sachant que, selon le choix opéré, la préposition ne sera pas la même.

*et du ciel moutonné*

Au cœur de ce segment nous trouvons la principale difficulté lexicale. Si les candidats ont été nombreux à identifier le sens à partir de l'image évoquée, peu ont su s'éloigner du mot *sheep* pour aboutir à une formulation correcte. Il fallait viser plutôt ce qu'évoque la texture des nuages par des adjectifs tels que *fluffy* ou *woolly*, ou l'apparence du ciel, avec une proposition telle que *cloud-spotted*, retenue par le jury. Toujours dans un souci de logique interne du texte, il ne fallait pas oublier la coordination *and* et la préposition *of* pour chacun des compléments. Ces difficultés ont amené certains candidats à remanier le texte, les exposant à des pénalités pour réécriture ou étoffement inutile.

*que la vue offrait chaque jour à leur imagination, à leurs regrets, parfois aussi à leurs doutes*

Le risque de réécriture était particulièrement présent dans ce passage où certains candidats ont sans doute été déroutés par la présence de « la vue » en tant que sujet du verbe « offrir ». Si le regard curieux de l'enfant est au centre de ce texte, il ne fallait pas le confondre ici avec le point de vue qui s'offre au spectateur ; il ne s'agit pas non plus d'une *vision*, mot qui dépasse la simple observation. Plusieurs candidats ont essayé de réécrire ce passage au moyen du verbe *feed* pour créer un



effet qui devait leur paraître plus naturel en anglais, ce qui n'est pas justifié par le texte d'origine.

La vue qui s'offre « à leurs regrets » a parfois été comprise comme « à regret », d'où un rendu par *unfortunately*, entre autres, ce qui est non seulement une erreur de sens mais aussi une erreur de point de vue. Enfin, il convenait de réfléchir à la place et à la portée de termes comme *every day* et *also* ou *as well (as)* souvent mal placés. Cette dernière proposition (*as well as*) ne convenait pas pour une question de registre. On rappelle également que *also* et *too* ne sont pas interchangeables en termes de registre et de place dans la phrase.

### Propositions de traduction

*and, (when/if) in the country(side), (to) observe/ observing /stare /staring at/ gazing over the prospects/perspectives of the ploughed/furrowed/tilled/ earth /land /soil and of the/ flecked / cloud-spotted sky/ sky with fleecy /fluffy /woolly clouds that the vista/the view offered (up) / presented every day /daily to their imagination(s), to their regrets, and also sometimes to their doubts.*

### Segment 5 - *J'ignore d'où vient, chez moi, cette curiosité indiscreète et bienveillante.*

D'un point de vue syntaxique, le segment ne pose guère de problème. De nombreux candidats ont pourtant opté pour des réécritures hasardeuses, dont on ne rappelle jamais suffisamment le péril. De même, l'ordre des mots, contraint pour l'interrogative indirecte anglaise, a été la source d'erreurs surprenantes, qui plus est dans le cadre de ce concours.

Du point de vue lexical, on a, là aussi, observé un certain nombre d'approximations malencontreuses. Ainsi, de nombreux candidats n'ont pas conscience qu'en anglais *ignore* est un faux-ami qui ne saurait signifier « ne pas savoir ». De fait, la seule traduction recevable s'avérait être *I do not know* (non contracté) ; *have no idea*, ou *do not have a clue* ne relevaient pas du bon registre. De même, *kind*, *affectionate* ou *caring* ne traduisaient qu'approximativement l'adjectif *bienveillant*, tout comme les connotations péjoratives de *sly*, ou *sneaky* étaient malvenues pour traduire « indiscreète ». Pour ce dernier adjectif, il ne fallait pas confondre le mot transparent *indiscreet* avec son homophone orthographié différemment : *indiscrete* qui signifie : non séparé en unités distinctes. Enfin, la traduction de « chez moi » a posé des difficultés à de nombreux candidats. Un simple adjectif possessif ne suffisait pas (*my curiosity*) ; des formules telles que *\*in my personality*, ou *\*in me* étaient, au mieux, maladroites. On optera donc pour la construction idiomatique : démonstratif + nom + *of* + pronom possessif (*this...of mine*).

### Propositions de traduction

*I do not know where this inquisitive/indiscreet and well-meaning/benevolent curiosity of mine comes/stems from.*

### Segment 6 - *Peut-être de ma petite enfance, lorsque mon père allait s'enfermer, le soir, dans son bureau, au fond du couloir, pour y écrire à la main des textes précieux et des lettres courtoises.*

#### *Peut-être de ma petite enfance*

La distinction entre *perhaps* et *maybe*, si elle peut passer inaperçue à l'oral, ne peut être ignorée à l'écrit. La différence de registre exclut le recours à la forme courante

*maybe* relevant de la langue de tous les jours. L'étoffement au moyen de la reprise avec le sujet *it* et la modalité interne avec *may* est recevable en compensation de l'ellipse en français. La périphrase *when I was a little child* pour traduire « ma petite enfance » relève de la réécriture inutile. Le terme *childhood*, qui vient le plus naturellement, doit être précisé par *early* et non *young* qui qualifie une personne. *Infancy*, dérivé de *infant*, équivalent de *baby* en anglais contemporain, ne convient pas ici car on peut supposer que pour se souvenir de cette scène l'auteur devait avoir dépassé les toutes premières années de sa vie.

*lorsque mon père allait s'enfermer, le soir, dans son bureau, au fond du couloir,*  
 Pour ce passage, on a constaté dans certaines copies une absence de conjonction de subordination temporelle, voire le remplacement de *when* par *as*, ce qui modifie le sens. S'agissant de la traduction de l'imparfait pour « allait s'enfermer », on peut considérer qu'il y a congruence entre sujet et prédicat, ce qui rend l'utilisation de *WOULD* préférable. Ni le prétérit simple, ni l'emploi de *USED TO* ne conviennent : il ne s'agit pas, en effet, de l'expression d'une rupture entre passé et présent mais bien d'itération dans le passé. Au niveau lexical, on veillera à ne pas sur-traduire « s'enfermer » en utilisant *lock* (fermer à clé) ou à glisser vers le sens figuré présent dans *shut himself off* (se renfermer sur soi-même). Un réagencement avec antéposition du complément de temps *in the evening* s'impose dans la langue cible et, comme ailleurs, la ponctuation doit être respectée rigoureusement. S'agissant du « bureau », terme polysémique en français présent dans le segment 3, il s'agit bien évidemment cette fois de son autre acception, à savoir une pièce, ici pièce de la demeure familiale ; on évitera donc le terme anglais *office* qui désigne un local à usage professionnel.

*pour y écrire à la main des textes précieux et des lettres courtoises*

Dans cet extrait se côtoient des difficultés spécifiques au français et des passages simples qui ne posent *a priori* que peu de difficulté, parfois en dépit des apparences. Pour traduire la tournure idiomatique française « pour y écrire », certains candidats ont procédé à une réécriture ou, par souci de fidélité au texte source, commis des erreurs de syntaxe, en rendant le pronom adverbial « y » par un *there* ou un *in there* intempestif. Au niveau lexical, la précision donnée dans « écrire à la main » (vraisemblablement par opposition à écrire à la machine) a souvent été évitée avec des traductions par le verbe *write* seul. L'anglais dispose pourtant des verbes *to handwrite* ou *to pen* dont le sémantisme inclut le complément de manière du français. À défaut, il convient de placer *by hand* en fin de phrase afin de ne pas séparer le verbe de ses compléments d'objet en anglais. L'adjectif qualifiant les textes se réfère à leur teneur et au niveau de langue raffiné dans lequel ils sont écrits : *valuable* ou *highly priced* ne conviennent donc pas. Si *elegant* ou *polite* pour qualifier les lettres sont de légères maladroites, les expressions *courtesy letters* ou *letters of courtesy* ne sont pas adaptées car elles relèvent du genre spécifique de la correspondance commerciale. Les équivalents anglais transparents *precious et courteous* ou *courtly* sont en revanche tout à fait recevables.

### Propositions de traduction

*It may come /Perhaps from my early childhood/years, when, in the evening, my father would (go and) shut himself up/away / close himself (away) in his study, at the (far) end of the corridor/hall(way), so as/in order to (hand)write / pen precious /refined texts and courteous / courtly / urbane letters (by hand)*

**Segment 7 - au milieu de ses livres bien rangés qu'il protégeait, comme s'il craignait leur contamination, avec du papier cristal ;**

*au milieu de ses livres bien rangés qu'il protégeait,*

Le père se tient dans son bureau, entouré de sa bibliothèque, ce qui peut être traduit par *surrounded by his books* ; le calque *in the middle of his books* donnerait lieu à un contresens. D'autres solutions, n'impliquant pas de recatégorisation, étaient envisageables, les prépositions *amid(st)* / *among(st)* offrant des équivalents parfaits. La traduction de « bien rangés » a posé un double problème aux candidats. D'une part, il était nécessaire de rendre l'idée d'étagères ordonnées, où les ouvrages sont classés par ordre alphabétique, par genre, par thème, etc. ou d'alignement impeccable desdits livres sur les étagères. C'est pourquoi des propositions telles que *well-organized* ou *well-arranged*, associés au nom *books*, sont des faux-sens car ils feraient référence à l'architecture interne des livres. Le jury a donc préféré des choix tels que *neatly-shelved* ou *well-ordered*. D'autre part, le groupe nominal « ses livres bien rangés » nécessitait un réagencement syntaxique, dans lequel l'adjectif habituellement antéposé en anglais doit être accompagné de l'adverbe qui lui est associé. Ainsi, le jury a valorisé la traduction de « bien rangés » à gauche du nom, permettant à ce dernier d'être directement suivi de la subordonnée qui souligne le soin apporté à ces livres.

La relative « qu'il protégeait » ayant une valeur appositive, le pronom *which* devait être préféré à *that* ou  $\emptyset$ . Afin de maintenir le contraste entre la forme passive de « rangés » et les verbes à la voix active qui suivent, il était souhaitable de ne pas réécrire la subordonnée à la voix passive. Quant aux temps et aspect, afin de décrire une action répétée associée à un trait de caractère, le jury a opté pour l'emploi de *WOULD* +BV ou du prétérit simple. Pour le verbe « protéger » les candidats ont judicieusement opté pour un calque ou pour un léger étoffement (*would cover / covered*) plus approprié que *wrap*.

*comme s'il craignait leur contamination, avec du papier cristal*

La séparation du verbe « protégeait » de la circonstancielle de manière « avec du papier cristal » s'avérait délicate à rendre en anglais. Dès lors, il semblait plus judicieux de juxtaposer *would protect* et *with crystal paper*, pour ensuite traduire la proposition subordonnée conjonctive expliquant le soin pris par le père pour préserver ses livres. Les candidats ont également souvent buté sur l'obstacle lexical de la traduction de « papier cristal ». Si un calque était recevable (en respectant l'orthographe en langue cible : *crystal*), il fallait, à défaut, comprendre qu'il s'agit d'un papier translucide très fin. Alors que des propositions comme *translucent* ou *cellophane paper* paraissaient maladroites (soulignant une propriété ou une matière non-équivalente), des approximations (*glossy* ou *wax paper*) sont des faux-sens.

En amorce de la subordonnée, la traduction littérale de la locution conjonctive « comme si » par *as if/though* convient, tandis qu'une réécriture par le biais de *for fear* donnait lieu à un faux sens. Ensuite, les difficultés syntaxiques posées par la subordonnée « comme s'il craignait » ont souvent abouti à des contresens. Il n'est pas question d'éviter une contamination causée par le papier cristal, ou d'imaginer que le papier bloque une contamination déjà entamée, mais bien d'éviter, par anticipation, que les livres puissent être endommagés. C'est pourquoi le traducteur devait s'orienter vers l'emploi du modal *might* associé à *become / get contaminated*.

### Propositions de traduction

*surrounded by/amid(st) /among(st) his neatly-shelved / well-ordered books (,) which he would protect with / cover in /protected with / covered in / glassine / crystal (paper), as if / though he feared / fearing they might become / get contaminated;*

### Segment 8 - je voyais son ombre studieuse et penchée, entourée d'un halo de cigarette blonde

*je voyais son ombre studieuse et penchée,*

Le début de cette nouvelle proposition ne présentait pas de réelle difficulté. Puisque « voir », verbe de perception involontaire, s'accompagnait ici de la notion d'écran, obstacle malgré lequel le narrateur parvient à distinguer la silhouette de son père, les candidats ont majoritairement privilégié la formulation *I could see* ; *I saw* relevait de la maladresse. Les étoffements tels que *make out* ou *discern* ont été jugés moins graves que les contresens liés au choix des verbes *figure out* ou *picture*, qui font référence à l'imagination plus qu'à la perception.

Par la suite, les adjectifs « studieuse et penchée » qualifiant l'ombre ont donné lieu à des réécritures sources de faux-sens ou de problèmes de syntaxe. Si les qualificatifs succèdent au nom en français, il est préférable qu'ils le précèdent en anglais. Par conséquent, un calque tel que *shadow bent-over* ne pouvait fonctionner. Cette « ombre studieuse » ne devait pas non plus s'animer, avec une traduction de « studieuse » par *studying*. Des sur-traductions telles que *focused* ou *scholarly* détournèrent le sens du texte initial. Le simple choix de *studious* était préférable. Concernant la position du père à son bureau, assis, voûté car penché sur son travail, la traduction de « penchée » par *leaning* (qui s'appuie sur) ou *bent-over* (courbé par-dessus) relevait d'une erreur.

Enfin, l'« ombre » décrite par le narrateur comme la forme distinguée à travers la fumée, mais aussi découpée par la lumière, a entraîné des erreurs liées au sens (*shade*, une zone n'étant pas au soleil) ou des étoffements jugés non nécessaires (*figure*, *outline*).

*entourée d'un halo de cigarette blonde,*

L'enjeu était ici principalement lexical, la majeure partie des candidats ayant conservé l'agencement syntaxique du texte source. Dans ce passage, un nuage de fumée, aux contours peu définis, enveloppe le père qui se retrouve au centre du halo. A ce titre, « entourée » pouvait se traduire par *haloed* ou *surrounded* (si ce dernier n'avait pas précédemment été retenu dans le segment 7), suivi de la proposition *by* ou *in*. Ces participes passés ont été préférés à *wreathed*, trop défini, ou *shrouded*, dont l'aspect (notion de voile) et la connotation éloignent du texte source.

Se posait ensuite le problème de la traduction de « halo ». Si le participe passé *haloed* n'avait pas été retenu par le candidat en amont, le calque était envisageable. Dans le cas contraire, des termes tels que *haze* ou *cloud*, se référant également à une forme indéfinie et floue, ont été acceptés par le jury. L'oubli ou l'ellipse de « halo » pour ne retenir que l'idée de fumée ont, en revanche, été pénalisés.

La métonymie utilisée ici pour la « cigarette blonde » impliquait une transposition. Si « cigarette » en français peut se référer à l'objet et à ce qu'elle produit (comme dans l'expression « être incommodé par la cigarette »), la distinction doit s'opérer en anglais. Par conséquent, les candidats devaient préciser qu'il s'agissait de *cigarette smoke*.

Enfin, la traduction de « blonde » a été source de nombreuses maladroites, voire de barbarismes. L'adjectif *blond(e)* en anglais est associé à une personne ou à la chevelure. Pour éviter des non-sens tels que \**a cloud of blond cigarettes*, un certain nombre de candidats ont judicieusement opté pour *light, mild* ou pour *Virginia*, en référence à l'origine américaine du tabac blond.

### Propositions de traduction

*I could see his studious (and)/, hunched/bent shadow/silhouette haloed by/in/surrounded by a halo/haze/cloud of mild/Virginia/light cigarette smoke,*

### Segment 9 - *se découper derrière les voilages de la porte vitrée et affronter la nuit dans le grand silence de l'intelligence.*

#### *se découper derrière les voilages de la porte vitrée*

Certains candidats n'ont pas compris le verbe « se découper » correctement. La grave erreur de compréhension, certainement due à une approche morcelée du texte, qui consistait à interpréter le verbe comme « se couper en morceaux », a été fortement pénalisée. Le texte évoquait, évidemment, une ombre qui se dessine sur les voilages. L'on rappelle ici la nécessité d'avoir une lecture complète du texte entier avant de procéder à la traduction.

Le mot « voilages » a parfois posé des difficultés : le choix de *veils* était bien un contresens. La périphrase proche du texte source, sans toutefois être exacte, *light curtains*, par exemple, définirait davantage la couleur que la transparence du tissu. Le traitement de « porte vitrée » a été également problématique, à la surprise du jury, et sa traduction a parfois donné lieu à des créations de noms composés tels que \**door window*. A cette occasion, le jury rappelle que le nom principal *door* doit être positionné en second dans le groupe nominal composé tandis que le premier nom permet de le caractériser. Les candidats peuvent se reporter au site La Clé des Langues pour y trouver un précis grammatical expliquant le processus de création de noms composés.

Le choix de la préposition a également être source de difficulté ; pour surmonter l'obstacle, il s'agissait de bien visualiser la scène décrite et repérer le point de vue. L'ombre ne peut pas se profiler contre (*against*) les rideaux puisque le narrateur est à l'extérieur de la pièce et son regard est dirigé sur la porte vitrée derrière laquelle se trouvent les voilages. Il convenait donc de privilégier *through*.

#### *et affronter la nuit dans le grand silence de l'intelligence.*

Pour ce segment, le calque sur la structure et le lexique de la phrase du texte source pouvait tout à fait convenir. *Face* ou *brave* convenaient pour traduire « affronter », alors que certains candidats ont choisi malencontreusement des termes liés au champ lexical du combat tels que *attack* ou *oppose*.

Le jury a observé de nombreuses sur-traductions, ou étoffements inutiles à cette occasion donnant l'impression que les candidats voulaient faire la démonstration de leur maîtrise de l'anglais. Ainsi « intelligence » a été traduit maladroitement par *cleverness* ou *smartness*, alors que ces choix ne tiennent pas compte de la sobriété du texte source. Certains candidats ont jugé utile d'ajouter une détermination (*his* ou *the*) mais cela a abouti à un contresens : il ne s'agit pas d'une occurrence particulière de l'intelligence, ni de celle du père du narrateur.

Traduire « grand » par *big* semblait bien maladroit, de même que par des termes péjoratifs comme *deafening*, très éloignés du sens du texte.

Certains candidats ont souhaité recatégoriser le nom « silence » en adjectif *silent* qualifiant le nom *intelligence*. Malheureusement, cela entraînait une erreur de portée de l'adjectif.

En revanche, le jury a apprécié et valorisé toute tentative de restituer le rythme et les allitérations et assonances du segment.

### Propositions de traduction

*stand /standing out through the net/sheer curtains of the glass / paned /glazed door and brave/ braving / face / facing /take /taking on the night in the great / vast / deep silence of intelligence.*

### Segment 10 - *Même s'il était d'abord éditeur, mon père fut le premier écrivain vivant que j'eusse approché.*

#### *Même s'il était d'abord éditeur*

Seule une lecture fine de l'énoncé permettait de percevoir que « même si » - que l'on pourrait ici gloser par « quoique » - exprime une concession déjà actualisée à savoir, le fait que le père du narrateur est éditeur. Ceci implique le recours à *even though* ou *though* ou encore *although*. Le jury rappelle que *even if* et *even though* ne sont pas interchangeables car *even if* s'emploie pour désigner un procès virtuel.

La traduction de « d'abord » a révélé une nouvelle fois des erreurs de lecture du texte. Certains ont compris l'adverbe comme un repère temporel, ce qui voudrait dire que le père du narrateur a été éditeur avant d'embrasser une autre carrière professionnelle. Or, ici, il s'agit bien de son métier principal. Ceci permettait d'écarter *first, beforehand, initially*, et *originally* au profit de *primarily* ou *essentially*.

Nous rappelons que *editor* est un faux-ami signifiant rédacteur en chef.

#### *mon père fut le premier écrivain vivant que j'eusse approché.*

Le jury a été surpris de trouver l'adjectif *alive* dans des copies alors que celui-ci ne peut être utilisé qu'en attribut et non épithète. Les candidats souhaitant approfondir ce point grammatical pourront se référer au site La Clé des Langues.

Le recours au plus-que-parfait du subjonctif participe du registre soutenu de l'extrait. L'anglais n'offrant pas d'équivalent en termes de forme verbale, on pourra opter pour une construction de la proposition relative en ayant recours à *whom*, forme complément de *who*, qui relève d'un niveau de langue formel, voire affecté. Il fallait nécessairement utiliser la forme *HAD + V-EN* pour rendre compte de l'antériorité exprimée par la forme verbale française. Le candidat qui utilisait la forme prétérit prenait le risque de trahir le choix de registre de l'auteur.

Traduire « approcher » par le calque *approach* est trop éloigné du texte source du fait de la dimension militaire sous-entendue, ici injustifiée. Des verbes appartenant au champ lexical de la rencontre ne convenaient pas non plus en raison du lien de parenté.

Enfin, les candidats devaient veiller à construire correctement la proposition relative, sans omettre la préposition selon les choix de traduction opérés.

### Propositions de traduction

*Even though /Though /Although he was / primarily /essentially a publisher, Though primarily a publisher, my father was the first living writer to whom I had (ever) come close / that / Ø /who (m) I had ever come close to.*

**Segment 11 - J'étais fasciné par la faculté qu'il avait de se retirer pour s'adonner à des plaisirs qui m'étaient encore refusés : lire, écrire, méditer peut-être, s'ennuyer jamais.**

*J'étais fasciné par la faculté qu'il avait de se retirer*

L'emploi des participes passés *mesmerised*, *captivated* et *enthralled* a été considéré comme un léger faux-sens, ainsi que l'emploi du verbe *marvel* à l'actif ou de la locution *to be in awe of*. Les erreurs de préposition comme *\*fascinated with* ont été pénalisées plus lourdement ; le participe passé *amazed* a été classé comme faux-sens et *engrossed* comme contresens. Pour la traduction du nom « faculté », plusieurs propositions ont été acceptées (*ability*, *faculty* et *capacity*) ; *skill* en revanche a été sanctionné. Pour rendre la relative « qu'il avait », il a été jugé préférable de passer par la construction idiomatique : *this ... of his* (cf. segment 5), afin d'éviter l'ambiguïté de *that he had to withdraw*. Les verbes *withdraw* et *retire* ont été estimés recevables, tandis que *isolate himself* relève de la maladresse, *retreat* du faux-sens et *back away* ou *slip away* du contresens.

*pour s'adonner à des plaisirs qui m'étaient encore refusés :*

Les locutions verbales *abandon himself* et *devote himself to* ont été légèrement pénalisées ; *enjoy* a été considéré comme un faux-sens, tandis que des expressions comme *give way to*, *yield*, *give in to*, *lean to*, *get engrossed in* ou *treat himself to* ont été vues comme des contresens ; enfin des propositions comme *bathe in* ont été jugées comme des non-sens. Pour traduire « plaisirs », la périphrase *pleasant activities* a été sanctionnée, ainsi que le nom *delights*. Par ailleurs, l'emploi d'un déterminant défini devant *pleasures* a été fortement pénalisé. En outre, la relative signifie que le narrateur souhaitait avoir accès à ces plaisirs mais ne le pouvait pas en raison de son bas âge et non d'une quelconque interdiction. Des propositions comme *(that) I was not allowed yet* ou *(that) I could not yet aspire to* ont donc été considérées comme des contresens. De nombreux candidats ont commis des erreurs sur la construction du verbe *deny* et certains ont employé l'adverbe *yet* dans un contexte affirmatif. Ces deux types d'erreurs ont été fortement pénalisés.

*lire, écrire, méditer peut-être, s'ennuyer jamais.*

La fin de la phrase a donné lieu à de nombreux étoffements inutiles (comme l'ajout d'une préposition pour introduire la liste d'activités) ou à des réécritures. Seule la forme en *V-ING* convenait ici. En revanche, pour la toute fin de la phrase, marquée par un contraste implicite en français, le jury a considéré qu'un étoffement explicitant cette opposition était nécessaire en anglais (*yet* ou *but*). Enfin, de très nombreux candidats ont calqué l'ordre des mots dans la dernière partie de la phrase, ce qui a été fortement sanctionné, en raison de la position préverbale des adverbes de fréquence en anglais.

### **Propositions de traduction**

*I was fascinated by this ability / faculty / capacity of his to withdraw / retire in order to / so as to indulge in pleasures (that) I was still denied: reading, writing, (possibly) meditating (perhaps), (and) yet / but never/ without ever being / getting bored.*

**Segment 12 - J'enviais sa solitude peuplée, je l'imaginais dialoguant avec les auteurs de sa bibliothèque, fraternisant avec certains, en réfutant d'autres,**

*J'enviais sa solitude peuplée,*

Le verbe *envy* fonctionnant très bien, tous types d'étoffements inutiles (*I looked with envy, I was jealous of*) ou faux sens (*I coveted*) ont été sanctionnés. Le prétérit et l'emploi d'un *WOULD* fréquentatif ont été acceptés, à l'inverse d'une forme en *BE + V-ING*, qui a été lourdement pénalisée. De nombreux candidats ont eu du mal à traduire l'adjectif « peuplée », alors que *crowded* ou *peopled* convenaient parfaitement. Cela a donné lieu à des erreurs plus ou moins sanctionnées, allant du faux sens (*inhabited, busy, filled with people*), au contresens (*filled with characters*), du non-sens (*people-filled, character-filled*) au barbarisme (*\*crowdy*). Le mot *solitude* devait être conservé, afin d'éviter un faux sens (*loneliness* est empreint de connotations négatives) ou un barbarisme comme *\*aloneness*. Il fallait clore cette proposition par un point-virgule, obligatoire en anglais pour séparer deux propositions indépendantes.

*je l'imaginai dialoguant avec les auteurs de sa bibliothèque,*

Cette deuxième proposition indépendante ne comportait pas de difficulté majeure. A nouveau, le verbe *imagine* pouvait être conjugué au prétérit ou accompagné d'un *WOULD* fréquentatif mais ne pouvait pas être en *BE + V-ING*. Le jury a opté pour le verbe *converse* afin de traduire *dialoguer*. Les verbes et locutions *talk, speak* et *have a conversation* ne correspondent pas au registre ; *debate* évoque des échanges dans un cadre formel ; un certain nombre de verbes comme *exchange* ou *discuss* ont été fortement pénalisés s'ils apparaissaient sans COD, car ils ne peuvent être employés intransitivement. Pour traduire « les auteurs de sa bibliothèque », plusieurs options s'offrent : *his library's authors / the authors from his book collection / of the books on his shelves*, car le mot « bibliothèque » est ambigu et peut renvoyer à une salle, un meuble ou un ensemble d'ouvrages. En revanche, cela risquait de donner lieu à des contresens comme *the authors of his bookshelves*, fortement pénalisé, car l'anglais nécessite un étoffement (*authors of the books on his shelves*). Le choix de la préposition posait problème également, car l'emploi de *from* ou *in his library* risquait de mener à une interprétation erronée, puisqu'il s'agissait de définir les auteurs et non de localiser l'acte de converser.

*fraternisant avec certains, en réfutant d'autres,*

Les deux participes présents qui closent la phrase devaient être traduits sous la même forme grammaticale. *Fraternisant* pouvait être rendu par *befriending* ou *fraternising*. *Making friends* est maladroit, *bonding, socialising, being friends, ou striking up a friendship* ont été considérés comme des faux-sens, *agreeing* comme un contresens et *\*brothering* comme un non-sens. Pour « en réfutant d'autres », diverses propositions ont été acceptées : *refuting, contradicting, countering* et *opposing*. *Rebutting* et *disproving* ont été considérés comme légèrement maladroits, tandis que *rejecting* et *disagreeing* ont été vus comme des faux sens.

### Propositions de traduction

*I would envy / envied his crowded / peopled solitude; I imagined / pictured / would imagine / picture him conversing with his library's authors / the authors from his book collection / of the books on his shelves, befriending / fraternizing with some, refuting / contradicting / countering / opposing others,*



**Segment 13 - feignant de gouverner, derrière ses lunettes d'écaille, le royaume des écrivains disparus et bavards.**

Ce dernier segment pose tout d'abord quelques problèmes lexicaux. Le verbe « feindre » relève d'un registre plus soutenu que « faire semblant de ». On pourrait opter pour *feign* qui peut être construit avec *TO + V*, mais cette construction d'occurrence très rare conférerait au texte un caractère savant absent du texte source. *Feign* est plus couramment suivi d'un groupe nominal comme dans *to feign sleep/illness/modesty*. Il serait cependant maladroit de chercher à recatégoriser la proposition en groupe nominal en anglais. On préférera donc *to pretend to +V*, plus standard. Les termes *to govern* ou *rule (over)*, seront tous deux adaptés. *Royaume* pourra, quant à lui, être rendu par *kingdom* ou *realm* indifféremment. S'agissant du choix des adjectifs qualifiant les auteurs, on rejettera les termes suivants qui ont tous des connotations négatives : *verbose* (given to wordiness), *garrulous* (very talkative esp. about trifles), *loquacious* (given to too much talking), *voluble* (given to an uninterrupted flow of talk) ou encore *prattling* (talking in a foolish or simple-minded way). De même, le terme *chatty* fréquemment proposé relève d'un registre oral et familier qui n'est pas de mise ici puisqu'il s'agit d'écrivains envers lesquels le père et le fils éprouvent de l'admiration et qui sont censés débattre de sujets de haute tenue. On conservera donc le terme *talkative*, plus neutre. Le participe passé adjectivé *disparus* a aussi été source d'erreurs : il s'agit bien ici d'un euphémisme pour « morts/ décédés ». *Missing* est donc exclu de même que *long-gone*. Les termes *dead* et *deceased* seront choisis.

La traduction de *lunettes d'écaille* a posé des problèmes à la grande majorité des candidats : il s'agit ici de la matière de la monture et non de la forme ou de l'apparence des lunettes ; aussi les propositions telles que *half-moon* ou *shell-like glasses* relèvent du contre-sens. Les très nombreuses tentatives de formation d'adjectifs composés à partir d'un bestiaire varié (*leopard-like, snake-skinned, reptilian-patterned, etc.*) relèvent du non-sens total. Il est à noter que le mot *turtle* désigne la tortue marine par opposition à *tortoise*, la tortue terrestre, que l'on trouve dans le terme adéquat *tortoiseshell*. S'agissant de l'autre traduction possible : *horn-rimmed*, on a noté d'assez fréquentes confusions entre *rimmed* et *brimmed* et *horn* et *corn* qui ont résulté en des non-sens. On trouvera un rappel sur la formation des adjectifs composés sur le site de la Clé des Langues.

Ce segment s'inscrit dans un rythme ternaire et conclut le texte avec un troisième participe présent, celui du verbe *feindre de + infinitif*, sans coordination avec les deux premiers et dont le complément d'objet est séparé par un complément de lieu en incise. Il conviendra d'étudier les possibilités syntaxiques qui s'offrent quant à l'agencement en langue cible en sachant que le complément d'objet ne saurait être séparé du verbe, et d'opter pour un réagencement ou pour le rejet du complément de lieu en fin de phrase afin de respecter l'ordre canonique de l'anglais. Le calque qui consiste à proposer : *\*pretending to govern/rule (over), (from) behind his tortoiseshell glasses, the kingdom...* n'est pas recevable. En revanche, l'incise est possible après *pretending*.

L'étoffement de la préposition *behind* avec *from* permettra de lever l'ambiguïté qui serait présente dans *pretending to rule over the kingdom of the dead and yet talkative writers behind his tortoiseshell glasses*.

La détermination de *kingdom* et *writers* est ici incontournable dans la mesure où les écrivains en question sont ceux de la bibliothèque paternelle.

Enfin, pour rendre de manière efficace l'oxymore *disparus et bavards*, on aura recours à un étoffement de la coordination *and* par la conjonction *yet* exprimant le

contraste. Le choix d'utiliser les deux adjectifs antéposés sans coordination était quelque peu maladroit. L'oubli de la virgule entre les deux, quant à lui, entraînait un contre-sens car *dead* aurait alors valeur d'adverbe d'intensité (de registre familier) portant sur *talkative*.

### Propositions de traduction

*pretending, from behind his tortoiseshell/ horn-rimmed glasses, to rule over the kingdom of the dead and yet talkative writers.*

ou

*pretending to rule over the kingdom of the dead and yet talkative writers from behind his tortoiseshell glasses.*

Le jury recommande aux candidats la consultation du précis grammatical du site La Clé des Langues, ressource utile dans le cadre de la préparation des concours et de séquences pédagogiques (mots-clés : *ens lyon anglais précis de grammaire*).

### Proposition de traduction du texte

*For as long as I can remember, I have always liked to sneak into the worlds of writers, to rob them of a little intimacy, to search through their studies and through their clutter, to pick their rough drafts out of their waste paper baskets, to study their profiles as they work, and, when in the countryside, to gaze over the prospects of the ploughed earth and of the cloud-spotted sky that the view presented daily to their imaginations, to their regrets, and also sometimes to their doubts.*

*I do not know where this inquisitive and benevolent curiosity of mine comes from. Perhaps from my early childhood, when, in the evening, my father would go and shut himself up in his study, at the far end of the corridor, in order to pen precious texts and courtly letters amidst his neatly-shelved books, which he protected with glassine, as though he feared they might become contaminated; I could see his studious and hunched shadow surrounded by a halo of mild cigarette smoke stand out through the net curtains of the glass door and take on the night in the vast silence of intelligence. Even though he was primarily a publisher, my father was the first living writer to whom I had ever come close. I was fascinated by this ability of his to withdraw so as to indulge in pleasures that I was still denied: reading, writing, possibly meditating and yet never being bored. I envied his crowded solitude; I pictured him conversing with the authors of the books on his shelves, fraternizing with some, refuting others, pretending to rule the kingdom of the deceased and yet talkative writers from behind his tortoiseshell glasses.*

Catherine Lanquetin  
avec la commission Thème  
Justine Doherty, Angélique Andretto-Métrat  
Mathilde Pinson, Laurence Reed, Franck Wauters

### 2.2.2. Version

#### Introduction

Le texte de version à traduire cette année était un extrait du huitième roman de l'auteur américain Paul Theroux intitulé *Picture Palace*, publié en 1978. Le roman narre la rencontre entre Maude Coffin Pratt, photographe de légende âgée de soixante-dix ans, et Frank Fusco, jeune archiviste animé par le désir d'organiser une rétrospective de l'artiste. Il s'installe ainsi chez Maude afin d'explorer plus de cinquante années de photographies, faisant inlassablement remonter à la surface de nombreux souvenirs – souvent douloureux, chez cette dernière.

L'extrait proposé met en scène Maude Coffin Pratt – la narratrice – parcourant les routes du Massachusetts au volant de sa voiture, dans une synesthésie visiblement grisante. Outre le mot « America » (l.11), deux autres noms propres pouvaient mettre les candidats sur la voie quant à la région dans laquelle se déroule la scène. En effet, les références à la plage de Sandy Neck (l.15) ainsi qu'à Harwich (l.17) permettaient de situer le passage dans la région de Cape Cod. Cependant, il n'était pas fondamental de reconnaître ces noms propres afin de bien comprendre le passage. Par ailleurs, de nombreux candidats ont pensé que le conducteur de la voiture était de sexe masculin alors qu'il s'agit d'une femme, mais l'extrait ne donnant aucun indice sur le genre du narrateur, aucun candidat n'a été pénalisé sur ce point.

#### **Segment 1 - *The radio was going boopy-boop, making the dashboard rattle, and I rolled down the window***

**Traductions acceptées :** Des bop-di-bop/des whap-du-whap/des do-whap s'échappaient de la radio, faisant vibrer le tableau de bord, et je baissai la vitre.

Le début du segment pose la question de la focalisation. C'est la radio qui émet des sons qui provoquent une vibration. Il n'y a pas d'idée de résonnance ce qui a conduit le jury à pénaliser le recours à ce verbe (*La radio résonnait*). De même une radio ne « chante » pas plus qu'elle ne « siffle ». Le fait que ces vibrations soient produites par la musique s'échappant de la radio a conduit certains candidats à utiliser des termes dont le niveau de langue familier ne pouvait convenir. (*La radio était à fond*).

Se pose ici la question de la traduction de l'onomatopée *boopy-boop*. Il faut alors utiliser le contexte et la situation d'énonciation afin de traduire au mieux. Le passage évoque le plaisir de la narratrice à conduire sur une route américaine. Il évoque le mythe américain de la grosse voiture filant sur la route au segment 4. Cela convoque des images de « road trip » dont le plus célèbre est celui de Jack Kerouac dans « *On The Road* » publié en 1957. Nous voici plongés dans l'imaginaire des années 50. La musique de l'époque, le Be-Bop, impose ses sonorités particulières que l'onomatopée s'efforce de rendre. Ainsi, cela a amené le jury à accepter différentes possibilités de rendu sonore d'une musique de ces années-là et à pénaliser d'autres propositions qui renverraient à une autre époque (« *chabada-bada* », « *boum boum* »). Un étouffement du type « le rythme du Be-Bop » n'était pas souhaitable. Le refus de traduction de cette onomatopée a été sanctionné, de même qu'une traduction littérale de cette partie de segment (« *la radio allait boopy-boop* »).

On cherche à éviter de créer des répétitions qui ne sont pas présentes dans le texte afin de respecter la sonorité de celui-ci. (« *la radio faisait des bop-di-bop et faisait vibrer le tableau de bord* »). Sans aller jusqu'à avoir une connaissance poussée de la mécanique de l'automobile, il semble aller de soi que le terme « *dashbord* » fait partie du lexique connu des candidats.

Il fallait être vigilant quant à l'emploi des temps. « *Making* » décrit la conséquence des sons émis par la radio, ce que ne permettait pas un passé simple. Par ailleurs un tableau de bord « *sonne* » pas comme une horloge, ne « *vrombit* » pas comme un moteur et ne « *frémit* » pas car il n'y pas de sensation de peur associée à un objet.

La dernière partie de ce segment montre la difficulté à rendre avec exactitude en français le verbe associé à sa préposition de mouvement. On utilisera ici la technique du chassé-croisé afin de parvenir à une traduction qui, certes, est moins exacte du point de vue de l'action mais qui permet de ne pas étoffer inutilement. Toute traduction de « *rolled down* » par « *je baissai la vitre à l'aide d'une manivelle* » a été sanctionnée. On portera une attention particulière à la connaissance des conjugaisons françaises. La confusion entre le passé simple et l'imparfait a été sanctionnée. L'invention de variations du passé simple s'est vue attribuer une lourde pénalité.

Enfin, il ne faut pas oublier que la scène se déroule dans une voiture laquelle ne comporte pas de « *fenêtres* » mais des « *vitres* », que l'on peut baisser ou ouvrir.

### **Segment 2 - *so I could mingle the music with the tires sucking at the road and the whup of passing trailer trucks.***

**Traductions acceptées :** afin de/pour mêler la musique au bruit des pneus qui collaient à la route et au vouh/ voum des semi-remorques/ des semis qui passaient.

Le narrateur a entamé sa phrase au segment 1. Il est important de viser une cohérence de construction entre ces deux segments. Il a baissé la vitre afin d'être en mesure d'accomplir une autre action. Il veut parfaire son expérience du mythe américain et ajouter le bruit produit par cette voiture mythique à la musique qui s'échappe de la radio. Il vise donc à « *mêler* » musique et **bruit** provoqué par les pneus sur la route. Il ne « *mélange* » pas les deux éléments comme les ingrédients d'une recette de cuisine ni ne les « *mixe* » à l'instar d'un DJ. Quant au raccourci « *Mêler la musique aux pneus* », cela n'aurait aucun sens.

Le rendu du terme « *sucking* » a posé quelques difficultés aux candidats. Il ne s'agit pas d'un bruit d'aspiration mais, toujours en inférant de la situation décrite, il fait chaud, les pneus collent/adhèrent donc à la route. Tout rendu de ce terme par un lexique évoquant la succion a été lourdement pénalisé.

Ce segment contient une deuxième onomatopée qui vise à décrire le bruit produit lorsqu'un camion passe près de la voiture. Les camions américains étant d'une taille imposante, a fortiori les « *trailer trucks* », la traduction choisie devra rendre l'importance du bruit. « *Vroum* » paraît mal traduit car il est généralement utilisé pour évoquer le bruit d'un moteur. D'autre part, il n'y a pas d'idée de « *sifflement* » dans ce déplacement brusque de l'air. Une périphrase visant à expliciter ce bruit serait mal venue. Laisser l'onomatopée telle quelle a été sanctionné comme refus de traduction.

La réalité du transport de marchandises sur les longues routes américaines doit être prise en compte, ce qui rend « *camionnettes* » ou « *fourgonnettes* » très décalé. La méconnaissance de l'orthographe des mots composés a été lourdement sanctionnée.

Enfin, le gérondif « *passing* » sera avantageusement traduit par une relative. Il faut éviter l'erreur de focalisation en traduisant par « *qui me croisaient* ». « *Qui me doublaient* » serait un faux-sens, le texte indique en effet « *passing trailers* » et non « *trailers that were passing me* ». Il convient donc d'être rigoureux dans la lecture du texte et de ne pas faire d'approximations dans sa traduction.

### **Segment 3 - *Blue skies, sakes alive! I sat back and basked in America's most underrated pleasure,***

**Traductions acceptées :** Le / Ce ciel bleu, nom de dieu / bon dieu ! Je m'installai confortablement dans mon siège / Je me calai dans mon siège et savourai le / me délectai du / goûtai au plaisir le plus sous-estimé d'Amérique/de l'Amérique,

Dans ce segment, la conductrice poursuit le récit d'une expérience de conduite liée à un plaisir intense. Après la musique et la sensation de vitesse, le ciel bleu vient compléter ce sentiment de plénitude.

Il n'y avait pas lieu, pour traduire « *blue skies* », de réintégrer en français un verbe (*le ciel est bleu*) et de modifier ainsi le choix fait par l'auteur de ne pas en utiliser pour produire une expression compacte qui rend l'impression de plaisir brut. Il n'était pas plus pertinent d'opter pour un changement de focalisation en traduisant l'expression par « *Le bleu du ciel* ». En français, « *ciel* » au pluriel (*cieux*) évoque un contexte littéraire, poétique ou religion qui n'était pas de mise ici.

L'identification et la compréhension de l'interjection « *sakes alive!* » a constitué une difficulté. Le *Webster's New World Thesaurus* indique cette expression dans la catégorie « *Common exclamations and curses [...] (many of which are old-fashioned)* ». *The Free Dictionary* en donne la définition suivante : « *old-fashioned and mild exclamation of surprise, alarm, dismay, annoyance, or exasperation. Primarily heard in the US* ». Lorsque l'expression idiomatique n'était pas connue, « *alive* » a parfois conservé son sémantisme dans la traduction, ce qui a conduit à des faux-sens et contre-sens (*je me sens vivant*). Lorsqu'il a été traduit par une expression idiomatique française, il faut noter que « *mon dieu* » implique une supplication, « *Bonté divine* » un certain énervement et « *sacrebleu* » est daté de façon excessive par rapport à l'expression anglaise.

Les deux actions de ce segment (« *sit back* » et « *bask* ») viennent à la suite de celle du segment 1 (« *roll down* »), les trois verbes étant, en anglais, au prétérit et représentant les trois étapes d'une successivité, d'un déroulement. Cette succession d'actions achevées et accomplies appelle, en français, le passé simple et non l'imparfait ou le plus-que-parfait.

La visualisation de l'action définie par le verbe « sit back » devait amener à imaginer la conductrice qui, satisfaite, se cale confortablement contre le dossier du siège. Il ne pouvait être envisageable de le traduire par s'asseoir ou se rasseoir en l'absence de l'adverbe *down* auquel *back* a parfois été assimilé.

Le verbe « bask » (to lie or relax in a pleasant warmth or atmosphere – *Merriam Webster*) a parfois fait l'objet d'une sur-traduction avec le choix de « se vautrer » dont la définition du *Larousse* évoque « un laisser-aller total » ou des « mauvais penchants » assez peu compatibles avec la conduite. Certaines traductions ont choisi de s'appuyer sur la sonorité de « *bask* » qui a fait penser à « basculer ». Malheureusement, les correspondances de ce type entre le français et l'anglais ne sont pas aussi fréquentes qu'elles peuvent l'être entre langues romanes. Il convient donc de se garder de cette tactique rarement couronnée de succès.

« America » devait faire l'objet d'une traduction au plus près du texte sans que se justifie un quelconque étoffement comme « le paysage américain », par exemple.

« underrated » était ici équivalent de l'adjectif « underestimated » et sa traduction par les adjectifs « banalisé, mésestimé ou déconsidéré » était excessive et impliquait une notion de mépris absente dans « underrated ». Il n'était pas nécessaire d'étoffer la syntaxe simple de la phrase en ajoutant le verbe offrir (« le plus sous-estimé qu'offre l'Amérique ») ou d'opter pour un procédé de sur-traduction ou de thématisation avec « le plus sous-estimé des plaisirs ».

#### **Segment 4 - *the big car on a straight road with the radio on and the sun beating in and out of the trees,***

**Traductions acceptées :** la grosse voiture sur une route droite, la/ Ø radio allumée, et le soleil qui joue à cache-cache avec les arbres / apparaît et disparaît entre les arbres.

De façon générale, il est conseillé de conserver la syntaxe de départ qui témoigne des choix d'écriture de l'auteur, sauf, bien sûr, lorsque cela conduit à une impossibilité syntaxique dans la langue d'arrivée. Ce principe se confirmait de nouveau dans ce segment. Il s'agissait, par exemple, de conserver la détermination aussi bien avec « the big car » en optant pour « la grosse voiture » que pour « a straight road » à traduire par « une route droite ». De même, nul besoin d'étoffer la virgule séparant le segment 3 du segment 4 pour traduire par « celui de la grosse voiture, celui de conduire / d'être au volant d'une grosse voiture ». Il en va de même de la traduction de « straight road » par « une route en ligne droite » ou de « big car » par « grosse cylindrée ».

« With the radio on » est une expression neutre très courante qui ne nécessitait pas d'être renforcée par des traductions telles que « la radio enclenchée » – qui évoque d'ailleurs plutôt des pièces mécaniques – ou « la radio à fond » qui, comme mentionné précédemment, pose un problème de registre.

La dernière partie de la phrase, délicate, incitait à visualiser la scène : la voiture lancée à bonne allure, le soleil qui brille dans un ciel bleu et la conductrice qui, la

vitesse aidant, a l'impression que le soleil apparaît et disparaît à travers les arbres qui bordent la route. De fait, le soleil ne « disparaît » pas réellement mais la scène est vécue et décrite à travers les yeux de la personne qui conduit la voiture. Le recours à la visualisation aurait évité des traductions telles que « perçant les arbres par intermittence », « dans et à travers les arbres » ou « qui frappe les arbres les uns après les autres ».

**Segment 5 - *gold pulses between the boughs, all the light and speed more calming than a square meal,***

**Traductions acceptées :** pulsations d'or/dorées entre les branches/les ramures, toute cette lumière et cette vitesse plus apaisantes qu'un bon/vrai repas/repas copieux,

Les difficultés posées par le segment 5 étaient principalement d'ordre lexical. Le segment « gold pulses between the boughs » reformule et précise l'effet de la lumière du soleil, déjà évoqué dans le segment 4. « Gold pulses » exprime la perception intermittente de la lumière du soleil entre les arbres par un sujet en mouvement, en l'occurrence, le conducteur ou la conductrice de la voiture. Pour cette raison, des traductions de « pulses » telles que « pulsions » « poches » ou « radiations », omettant l'idée de mouvement ou d'énergie, n'ont pas été acceptées. La locution prépositionnelle « à travers », qui n'exprimait pas cette perception intermittente, ne permettait pas une traduction correcte de « between », pour lequel « entre » a été retenu.

Bien que compatibles avec la caractérisation de la lumière, « éclairs » ou « impulsions » s'avéraient inexacts. Une traduction littérale de « pulse » par « pouls » n'était pas du tout adaptée dans ce contexte, car elle aurait introduit une image nouvelle. « D'or » ou « dorées » ont été retenus pour traduire « gold » car ils sont adaptés à la caractérisation de la lumière. « En or », qui aurait impliqué que ces pulsations étaient faites d'un matériau concret, solide, n'était en revanche pas recevable.

La traduction de « boughs », pour lequel « branches » et « ramures » ont été acceptés, a été source de traductions erronées, des plus proches (« branchages », « feuillages », « rameaux ») aux plus éloignées (« bosquets », « buissons », « taillis », « haies »).

« Light » et « speed » ne posaient pas de problème lexical. « Calming », que l'on a traduit par « apaisantes » a suscité des traductions inexactes sous forme de calque (« calmantes », « relaxantes », « rassérénantes », « tranquilisantes ») ou de traductions encore plus éloignées du sens exact (« pacifiantes », « rassasiantes »). La transposition de « calming » sous forme d'imparfait (« apaisaient ») ou de participe présent (« apaisant ») n'était pas nécessaire. L'ajout d'une marque de focalisation interne (« m'apaisaient ») n'était pas justifié, et faisait perdre au passage sa portée générique.

La traduction de « square meal » a été source d'erreurs.

Le sens de « square » est ici celui de « proper », « straightfoward », « honest », « a square meal » signifie « un bon repas », « un repas copieux ». Un repas « roboratif/nourrissant/complet/généreux/rassasiant » voire « réconfortant » constituaient des traductions proches, bien qu'approximatives. D'autres

interprétations de « square » ont mené certains candidats au contresens (« plateau repas »), voire à des traductions qui n'avaient aucun sens (« repas carré »).

La traduction de « the » dans « all the light and speed » constituait un enjeu de traduction pour la détermination nominale. Ce groupe nominal reprend et réélabore une référence déjà posée dans le co-texte gauche. L'article « the » opère le fléchage contextuel d'une référence spécifique et définie par une qualité différentielle. Il sera donc traduit par le déterminant démonstratif « cette » en français, et non pas par l'article défini « la », qui construirait une référence générique et serait donc inexact dans ce contexte.

### **Segment 6 - *and a kind of glory-bounce of joy in it, too.***

**Traductions acceptées :** et aussi, dans tout ça, une sorte de/comme un sursaut/d'élan d'exaltation joyeuse/sursaut de joie exaltée/ un glorieux/sublime/magnifique élan de joie.

Certains candidats ont fait le choix de ne pas traduire « in it », ce qui a été pénalisé. Parmi les propositions de traduction de « in it, too », « sans oublier » ou « et ajouté à tout cela » constituaient des surtraductions, et « et ajoutez à tout cela » ou « et le tout avec aussi » ont été disqualifiées car lourdes et redondantes.

La traduction du groupe nominal « glory-bounce of joy » a été source de difficultés. Le nom composé « glory-bounce » n'est pas lexicalisé en anglais. « Bounce », nom tête de ce nom composé, était prémodifié par le nom épithète « glory », relié à « bounce » par un trait d'union. Ce nom composé faisait l'objet d'une post-modification par le complément du nom « of joy ».

« Élan » et « sursaut » étaient les deux traductions acceptables pour « bounce ». Une difficulté était posée par la traduction du nom épithète « glory- » et du complément du nom « of joy », dans la mesure où aucune solution satisfaisante ne pouvait émerger du choix de les traduire tous deux par des compléments du nom en français : « un saut de gloire de joie » constituait en effet un non-sens. La transposition de l'une de ces deux formes en adjectif était nécessaire pour obtenir une solution correcte dans la langue cible. La transposition de « glory- » en adjectif permettait d'obtenir une traduction au plus près du texte source : « un glorieux/sublime/magnifique élan de joie » ont été acceptés. Une restriction de la portée de l'adjectif au complément du nom a également été jugée recevable par le jury : « un sursaut/élan » « d'exaltation joyeuse » ou « de joie exaltée » ont été acceptés. Les traductions de « glory- » par les adjectifs « éclatant », « merveilleux », « splendide », « radieux », « resplendissant », « triomphant » étaient en revanche approximatives. Concernant la traduction de « joy », le calque « de joie glorieuse » n'était pas recevable, et « jouissance » constituait un contresens. Enfin, les traductions fantaisistes allant jusqu'au non-sens telles que « une joie de gloire-sauter » ont été plus lourdement pénalisées.

### **Segment 7 - *I liked the sky's bottom edge flat and far on the fast-lane ahead,***

**Traductions acceptées :** J'aimais la limite inférieure du ciel, plate et lointaine sur la voie de gauche/la file rapide devant moi,



La difficulté principale de ce segment était d'ordre lexical, les calques sur l'anglais menant à des propositions souvent très maladroitement, voire à la limite du non-sens. En revanche, les candidats ont en grande majorité fait le choix pertinent de l'imparfait pour l'unique verbe de la proposition. Il n'était en effet pas judicieux de se tourner vers un passé simple pour un verbe indiquant les goûts, les préférences.

Tout d'abord, un nombre considérable de candidats a traduit « the sky's bottom edge » par « la ligne d'horizon », ce qui est en effet décrit par la narratrice. Cependant, l'auteur a fait le choix délibéré de ne pas utiliser le mot « horizon » qui s'avère pourtant commun en anglais. Il était donc légèrement maladroit de faire ce raccourci, qui n'enlevait rien au sens véhiculé mais qui ne respectait pas le style de l'auteur.

Par ailleurs, de nombreux candidats ont traduit « edge » par « bord » ou « côté » ce qui menait à de lourdes maladresses. Ces substantifs sont en effet utilisés lorsque l'on se réfère à des surfaces que l'on peut toucher, ce qui n'était pas adapté au ciel. On parlera ainsi du bord d'une rivière, du bord d'un verre ou encore du côté d'un tableau, mais il semblait ici peu opportun de traduire « edge » par ces noms-là.

Le groupe adjectival « flat and far » a mené à des erreurs d'ordre lexical mais également syntaxique. Si « flat » pouvait être traduit par « plate » sans problème, « far » a en revanche mené à des maladresses lorsqu'il était traduit par « éloignée » car il aurait fallu un référent précis pour l'employer – éloigné, certes, mais de quoi ? La traduction de cet adjectif par l'adverbe « loin » entraînait quant à elle une rupture syntaxique problématique : on ne pouvait en effet coordonner un adjectif et un adverbe dans cette proposition.

Le complément circonstanciel de lieu final a induit certains candidats en erreur, probablement à cause d'une méconnaissance des routes américaines. « Fast lane » fait ici référence à la voie de gauche, aussi appelée file rapide – il s'agit de la voie qui permet aux véhicules de doubler. Il ne s'agit en revanche en aucun cas d'un type de route particulier, contrairement à ce qui a été suggéré par des traductions comme « voie rapide » ou encore « autoroute ». Dans les deux cas, il s'agissait d'un contresens. L'adverbe « ahead » a fréquemment été traduit par « au loin », ce qui pouvait engendrer deux types de maladresses différentes : une inexactitude lexicale tout d'abord, la narratrice faisant simplement référence à ce qui se déroule devant elle par opposition à ce qui se passe derrière elle, sans forcément induire une distance conséquente, et une répétition peu élégante avec l'adjectif « lointaine » en début de phrase.

### **Segment 8 - *and just stamping the throttle into low and letting it whine for half a minute***

**Traductions acceptées :** et le simple/seul fait d'écraser/appuyer à fond sur l'accélérateur/la pédale pour baisser/ faire monter le régime/rétrograder/passé en sous-régime et de laisser le moteur gémir/geindre (pendant) trente secondes  
// pour faire baisser/ monter le régime du moteur et le laisser gémir/geindre (pendant) trente secondes

Ce segment au vocabulaire particulièrement technique a posé problème à de très nombreux candidats. Il était en effet nécessaire, afin de pouvoir proposer une traduction précise, de bien connaître le fonctionnement du moteur, et du frein moteur, d'une voiture – notamment d'une voiture automatique. Le jury a volontairement fait

preuve d'indulgence et s'est principalement intéressé à la cohérence du propos des candidats. Les candidats qui sont parvenus à des propositions à la fois pertinentes et élégantes ont été récompensés pour leur excellente maîtrise du lexique lié à la mécanique ainsi que pour leurs efforts dans la mise en français.

Concernant la forme verbale en ING, il était très maladroit de passer par un simple infinitif. Bien qu'un nombre élevé de candidats ait pensé à l'ajout de « le simple fait de », nombreux sont ceux qui ont procédé à une rupture syntaxique en omettant « de » devant la deuxième forme verbale en ING. Il est fondamental, lors de la relecture finale, de prêter attention à ces détails qui mènent à de lourdes fautes. Le verbe « stamping » n'a posé que peu de problèmes aux candidats, tandis que le nom « throttle » a été traduit dans la grande majorité des copies par « pédale », ce qui était tout à fait convenable. Malgré la méconnaissance de ce terme technique complexe qui ne fait techniquement pas référence à une pédale mais à une valve qui permet de réguler l'arrivée de carburant dans les cylindres d'un moteur à combustion, il était nécessaire de choisir un terme faisant référence à un élément sur lequel on peut appuyer, voire que l'on peut écraser, lorsque l'on est au volant d'une voiture. La fin du segment permettait de comprendre qu'il s'agit d'un élément qui, lorsque l'on appuie dessus, fait gémir le moteur. Il semblait donc peu pertinent de traduire « throttle » par « frein à main », « levier de vitesses » ou encore « volant ».

Le groupe « into low » a fréquemment été omis par les candidats. Certains ont sans aucun doute imaginé que le fait de traduire « stamping » par « appuyer sur » serait suffisant. Or, ici il y a bien deux actions et c'est la baisse de régime qui fait gémir le moteur. La traduction littérale de ce groupe a mené à des non-sens nombreux et fort dommageables : « appuyer sur la pédale dans le bas/dans le fond/en bas ».

La deuxième partie du segment n'a posé que des problèmes lexicaux. Le verbe « whine » semble bien connu des candidats. Cependant, si les verbes « gémir » ou « geindre » étaient tout à fait appropriés en français pour faire référence au bruit d'un moteur de voiture, ce n'était pas le cas de « se plaindre » que l'on utilise principalement pour des êtres vivants. « râler », « rugir » ou « vrombir » ne convenaient pas puisqu'ils décrivent des bruits plus sourds et plus graves. Enfin, le choix de traduire « whine » par « grincer » ou « couiner » donnait lieu à des collocations abusives, ces verbes étant habituellement employés pour des bruits de porte, de parquet, de mécanisme rouillés par exemple, mais pas pour des bruits de moteur. Enfin, l'expression « trente secondes » est bien plus commune en français que le calque « une demi-minute », qui semblait plus maladroit. Il était nécessaire de prêter attention à l'accord de « demi », qui ne prend pas de « e ». Par ailleurs, choisir de traduire « half a minute » par « une trentaine de secondes » était maladroit car l'auteur a fait le choix de la précision dans son texte – il n'a en effet pas écrit « about half a minute ».

**Segment 9 - (*made the car seat vibrate with a massaging drone*) and *drained my ears of worry*.**

**Traductions acceptées :** (fit vibrer le siège qui émit un bourdonnement (tout) en me massant), et me vida les oreilles de toute angoisse/inquiétude/souci

Pour la proposition entre parenthèses, se référer au rapport concernant l'explication des choix de traduction.

Du point de vue grammatical, le verbe « drained » ne pouvait être conjugué qu'au passé simple puisqu'il s'agit ici d'une action brève n'ayant lieu qu'une seule fois. L'imparfait sous-entendrait une répétition de l'action, voire une vérité générale, ce qui ne convient pas.

La difficulté lexicale du segment réside dans le choix du verbe afin de traduire « drained » en français. On ne pouvait accepter le calque « drainer » qui ne s'emploie pas de façon métaphorique mais est utilisé afin de décrire l'action de canaliser et de se débarrasser d'un excès de liquide. Il en est de même pour les verbes « purger » ou encore « évacuer ». De nombreux candidats ont traduit « drained » par le verbe « vider », mais le jury a constaté de nombreuses erreurs liées à des calques syntaxiques. Ainsi a-t-on pu lire dans de nombreuses copies « vida mes oreilles ».

« Worry » a souvent été traduit par « peur » ou « anxiété » ce qui relève du faux sens. Il est nécessaire d'être le plus précis possible et de bien connaître la différence entre les mots « peur, anxiété, problème, inquiétude, angoisse, phobie », en anglais comme en français.

**Segment 10 - *Delicious: and I was thinking, America even at its most grotesque is more fun than anywhere else on earth,***

**Traductions acceptées :** Quel délice.../ ! / ; Et/et je me disais que même au comble du grotesque/lorsqu'elle atteint le summum du grotesque, l'Amérique est plus géniale que n'importe quel autre endroit sur terre/au monde,

L'adjectif « delicious », en début de segment, donne ici un indice quant à la difficulté principale qui réside dans ce dernier : le calque lexical. En effet, dès le premier mot, on s'aperçoit que le calque est peu pertinent car maladroit. Il est en effet rare de débiter une phrase par l'adjectif « délicieux ». Si cela est plus fréquent avec des adjectifs tels que « incroyable » par exemple, ce n'était pas idiomatique ici. Le jury a ainsi préféré l'expression « quel délice ». Certains candidats ont traduit l'adjectif unique par « C'était délicieux », proposant un étoffement peu approprié pour une interjection.

Le verbe « think » ici fait référence non pas au fait de réfléchir mais plutôt à une réflexion personnelle que la narratrice se fait tout en prenant du recul par rapport à la situation qu'elle est en train de vivre. Il était donc plus pertinent de traduire « I was thinking » par « je me disais » que par « je pensais/je réfléchissais ». Le temps du verbe, quant à lui, a posé peu de problèmes aux candidats qui ont pour la grande majorité noté que l'aspect progressif dénotait une action en cours de déroulement.

Il était impossible de proposer un calque syntaxique pour la suite de la phrase sans prendre le risque de perdre en fluidité, voire en intelligibilité. Trop de candidats ont en effet traduit « at its most grotesque » par « à son plus grotesque ». En revanche, le calque lexical était possible concernant l'adjectif « grotesque ».

L'adjectif « fun », qui pourrait sembler aisément compréhensible, a mené à des maladresses dans de nombreuses copies. Il était impossible de conserver le même adjectif en français, d'autant qu'il existe des équivalents à ce dernier dans notre langue. Il s'agissait également d'éviter l'anglicisme en traduisant « fun » par « excitante ». Des candidats ont en effet pensé au mot « exciting » en anglais, mais il est nécessaire de rappeler ici que l'adjectif « excitant » en français signifie, d'après le dictionnaire Larousse : « qui stimule l'organisme, qui éveille le désir ». Il convenait

donc ici de trouver un adjectif permettant de traduire l'idée d'amusement, de divertissement, tout en conservant le même registre de langue que le texte source. C'est pourquoi le jury a choisi l'adjectif « géniale » en français, plus approprié que « amusante » et plus proche du sens de « fun » que « marrante/jouissive/drôle » qui ont été proposés dans de nombreuses copies.

Enfin, « anywhere else » a parfois été l'objet de difficultés liées au style – « n'importe quel autre lieu » est par exemple trop soutenu tandis que « n'importe où ailleurs » est très maladroit et trop relâché. Le segment a cependant été, dans son ensemble, plutôt bien traduit par les candidats.

### **Segment 11 - *so who wouldn't feel like a sinner and make guilt a duty to pay for that rumble of pleasure?***

**Traductions acceptées :** alors qui n'aurait pas le sentiment de pécher/qui ne sentirait pas pécheur et ne ferait de la culpabilité le prix/tribut à payer pour ce grondement de plaisir ?

Introduit par l'adverbe « alors », ce segment résume le sentiment qu'éprouve la conductrice après une longue phase descriptive des différentes sensations que l'on peut éprouver au volant de sa voiture. Le jury a pu constater que de nombreuses parties de ce segment ont présenté des obstacles pour les candidats, aboutissant à des imprécisions lexicales, voire des contre-sens.

Dans un premier temps, le jury était surpris d'observer un nombre important de copies où on a pu lire « pêcheur » à la place de « pécheur ». Une telle erreur était lourdement sanctionnée puisqu'elle a conduit à un contre-sens. Bien entendu, si le candidat a choisi de transposer le nom du texte d'origine en verbe, 'sinner' → « pécher », toute faute orthographique a fait l'objet de la même sanction.

Concernant le premier groupe verbal présent dans ce segment, le jury a pu constater des sur-traductions comme « qui ne se sentirait pas l'âme d'un pécheur ». D'autres candidats n'ont pas su utiliser le bon registre, avec des propositions telles que « qui ne voudrait pas... » ou encore « qui n'aurait pas envie de... ». Des fautes de temps ont été constatées avec, notamment, l'emploi erroné du passé simple. Pour le deuxième groupe verbal, il ne fallait pas perdre de vue que ce deuxième groupe verbal dépendait du premier. On note que la présence de la négation pour ce premier groupe nécessitait une négation pour le deuxième groupe. Ainsi, l'oubli du « ne » était sanctionné.

D'autres inexactitudes lexicales ont pu être notées, telles que « taxe » ou « impôt » pour traduire 'duty'. De même, le nom, « dîme », présent dans plusieurs copies n'a pas été admis par le jury. Si, dans le texte d'origine, on comprend que le sentiment de culpabilité est le prix à payer pour cette virée en voiture, il nous semblait peu judicieux de procéder à une traduction par un terme technique, plus en lien avec le revenu qu'avec un plaisir immatériel. Il ne semblait donc pas approprié d'employer un terme associé à un revenu ou une production agricole annuelle. Enfin, certains candidats ont fait le choix de traduire 'duty' par le nom « devoir ». Il s'agit d'un contre-sens car si « devoir » se définit comme une obligation particulière imposée par la morale, la loi, ou encore un règlement, ce n'est pas le sens voulu par le nom 'duty' dans le texte d'origine. Une traduction par un terme générique, « prix », ou le nom « tribut », nous semblait plus pertinent.

En fin de segment, des imprécisions lexicales ont pu être observées dans la traduction du groupe nominal, 'that rumble of pleasure' qui ne peut être considéré indépendamment des segments précédents. De très nombreuses traductions étaient proposées par les candidats, comme « vrombissement » ou encore « rugissement ». Pour ce premier, le bruit produit serait trop rapide, tandis que pour ce dernier, le bruit serait trop violent. Parmi d'autres propositions qui ont été écartées par le jury, on pouvait noter « trépidations » ou encore « roulement ». Toujours à propos de ce groupe nominal, certains candidats ont considéré, à tort, que le sentiment de pécher était le prix à payer « contre » ou « en échange de » ce grondement de plaisir. De tels choix étaient sanctionnés par le jury qui a retenu la formulation simple, « pour ce grondement de plaisir ».

**Segment 12 - *Up the pike for twenty miles I was humming and working the power steering like the dune-buggy freaks on Sandy Neck,***

**Traductions acceptées :** Sur l'autoroute pendant trente kilomètres/une trentaine de kilomètres/trente-cinq/trente-deux kilomètres, je chantonnais/fredonnais et je maniais/jouais de la direction assistée comme les dingues/fanas/mordus/fondus de buggy sur les dunes de/à Sandy Neck,

Ce segment a posé de nombreux problèmes pour les candidats, notamment concernant le lexique et l'identification du nom propre 'Sandy Neck'.

En début de segment, les candidats étaient confrontés au nom 'pike'. Ce qu'il fallait comprendre, ce n'était pas l'outil agricole, mais 'turnpike', terme qui désigne souvent une autoroute à péage dans le nord-est des États-Unis. Si le jury n'a pas observé une traduction par le nom « pique », d'autres propositions erronées étaient constatées dans les copies, telles que « en pic de vitesse » ou « à fond » (en absence de toute indication de vitesse) ou encore « en haut du pic », tentative de traduction littérale malheureuse.

L'expression de la distance a également été problématique pour certains candidats. On rappelle que « vingt miles » est considéré comme un refus de traduction, et sanctionné comme tel. De même, alors que dans le texte d'origine, le chiffre est écrit en lettres, 'twenty miles', on ne peut traduire par un chiffre sous peine d'être sanctionné. Alors que vingt miles est l'équivalent de trente-deux kilomètres, le jury a accepté tout chiffre précis entre trente et trente-cinq, mais aussi des formulations comme « une trentaine de kilomètres ».

Pour le premier verbe de ce segment, 'I was humming', le jury a eu le plaisir de constater de nombreuses propositions pertinentes. Toutefois, certaines copies comportaient des propositions erronées. Le choix du verbe « chanter » n'était pas admis par le jury qui a retenu le terme « chantonner », ou encore « fredonner ». Encore une fois, certains candidats ont fait le choix du passé simple, ce qui n'était pas admis. De même, le jury a pu observer la non-maîtrise des conjugaisons de verbes du premier groupe, ce qui est dommageable.

Concernant le deuxième groupe verbal de ce segment, '...working the power steering...', ce qu'il fallait comprendre, c'est que la conductrice maniait la direction assistée. Le jury a également admis le verbe, « jouer de », mais toute proposition qui suggérait une lutte avec la direction assistée, telle que « malmener » ou encore « manipuler » a fait l'objet d'une sanction. De même, la traduction littérale, « travailler la direction assistée », n'a pas été admise, tout comme « faire travailler... ». Enfin, le

jury a noté des imprécisions lexicales pour traduire 'power steering', comme « le volant » ou « la boîte de vitesse ». Bien entendu, toute traduction n'ayant pas de sens, telle que « travailler sa puissance » était lourdement pénalisée.

Le dernier groupe nominal du segment, 'like the dune-buggy freaks on Sandy Neck', a donné lieu à de nombreuses interprétations. 'Sandy Neck' est un nom de lieu, une plage qui se trouve près de Cape Cod dans le Massachussets. Il convenait de ne pas traduire ce nom. Pour le groupe nominal, le noyau était 'freaks' et cet élément devait se trouver en tête de proposition de traduction. Le jury a accepté de nombreuses traductions comme « les dingues », « les fanas », « les mordus », ou encore « les fondus ». D'autres propositions, telles que « les fous (furieux) », « les malades », ou « les racailles » étaient diversement sanctionnées en fonction de leur registre. Enfin, le terme 'dune-buggy' semblait être inconnu de certains candidats qui, peut-être en pensant au golf, ont traduit par « voiturette », ou encore « voiture des sables ».

**Segment 13 - *with my hands crooked over the top of the wheel and turning it with my wrists,***

**Traductions acceptées :** les mains repliées/pendant par-dessus le volant que je tournais/maniais avec les poignets,

Pour être correctement rendu, ce segment nécessitait des candidats qu'ils visualisent mentalement la scène décrite, si ce n'est de manière parfaitement précise, du moins de manière plausible (pas de « mains malhonnêtes », ni de « roue » ici). Les traductions trop littérales montraient rapidement leurs limites, et ont été nécessairement pénalisées quand elles étaient symptomatiques d'un manque d'automatismes en version : dès le début du segment, les calques, souvent associés, de la préposition « with » et de l'adjectif possessif « my » portant sur une partie du corps étaient sanctionnées.

Le participe passé « crooked » a, quant à lui, été très souvent sur-traduit, certainement dans un souci de bien faire de la part des candidats ; si les mains forment très certainement un semblant de forme de crochet, inutile d'aller dans la traduction jusqu'aux « mains agrippées/cramponnées », voire « crochetées ».

De même, il semblait inutile d'étoffer « the top » pour le volant, car le placement des mains et la préposition « over » suggéraient cette position. Très peu de candidats ont osé cet allègement, peut-être par peur d'être sanctionnés d'une omission ; la pénalité restait certes minime sur ce point précis. En ce qui concerne « turning », la traduction très proche de l'anglais à l'aide d'un participe présent, et a fortiori lorsque ce dernier était précédé de la préposition « en », était moins heureuse que le choix d'une relative.

Il fallait également faire attention à ne pas répéter le verbe « manier », si celui-ci avait déjà été retenu au segment 12 pour traduire « working » (« the power steering »). Une fois de plus, l'adjectif possessif « my », portant de nouveau sur une partie du corps, a été trop souvent calqué lors de la traduction. L'étoffement, fréquent dans les copies, « à la force des poignets » n'était absolument pas justifié ici et menait à une sur-traduction. Enfin, il est regrettable d'avoir trouvé dans certaines copies des « poignées » en guise de « poignets » car cette orthographe menait au non-sens.

**Segment 14 - *having a field day changing lanes and roaring past a pausing oldster at the Harwich exit.***

**Traductions acceptées** : m’amusant follement à changer de file et à dépasser dans un vrombissement/un bruit assourdissant un vieux/un petit vieux/une vieille/une petite vieille qui faisait une pause à la sortie pour/Ø Harwich.

Le dernier segment présentait trois difficultés lexicales importantes, qui ont fait la différence entre les candidats : « *having a field day* », le verbe à particule « *roaring past* » et enfin le nom commun « *oldster* ». Le sens d’origine de l’expression « *field day* » était ici lointain (une journée d’exercice ou de grandes manœuvres militaires) mais les candidats se sont trop souvent précipités sur le sens le plus fréquent de ce syntagme : « une sortie scolaire / une excursion scolaire » qui pourtant n’avait aucun sens dans ce contexte. Ici, il s’agissait bien du sens familier et figuratif de l’expression qui prévalait : « s’en donner à cœur joie / prendre du plaisir ».

En ce qui concerne « *roaring past* », la manière la plus simple et élégante de traduire restait le classique chassé-croisé, encore fallait-il respecter la syntaxe du segment : « *having a field day* » s’appliquait non seulement au changement de file, mais également au dépassement. Faire porter le vrombissement sur le narrateur (« Je vrombissais/à rugir ») traduisait une incompréhension patente du segment et de sa logique syntaxique. De même, « à toute allure » menait nécessairement à une perte de la sonorité, lorsqu’il traduisait « *roaring past* ».

Enfin, le « *pausing oldster* » a causé bien des difficultés aux candidats. Même si « *oldster* » peut parfois désigner, bien que très rarement et par le biais d’une personnification, une vieille voiture, l’adjectif « *pausing* » devait lever l’ambiguïté car il porte sur un nom commun animé. Les possibilités étaient donc nombreuses pour traduire « *oldster* » mais il fallait respecter la tonalité du passage et éviter les trop ampoulés « personne âgée » et « sénior ». Ce « petit vieux » prenait parfois « la pose » chez certains candidats et se transformait même en « aire de repos » (« *vieillot* ») : les interprétations les plus simples et instinctives sont parfois les meilleures.

La fin de la version « *the Harwich exit* » nécessitait de réfléchir à une traduction idiomatique de ce nom propre en position d’adjectif épithète en anglais : « la sortie de Harwich », très souvent lu dans les traductions des candidats, était un contresens manifeste.

Amandine Jalard  
avec la commission Version

### 2.2.3. Explication de choix de traduction

Le format de l'épreuve et les attendus méthodologiques n'ayant pas changé au fil des dernières sessions, les candidats sont invités à consulter les précédents rapports (notamment le rapport de la session 2015) avant de se consacrer à la lecture de celui-ci.

#### Méthodologie pratique

La grande majorité des candidats réalise cette sous-épreuve même si, dans le détail, le même investissement n'y est pas consacré par tous. Le jury souhaite rappeler que, sur les 5 heures que dure l'épreuve dans sa globalité, il n'est pas exagéré de réserver 1h30 à la réalisation de l'ECT. Un certain nombre de candidats a manifestement manqué de temps, se limitant à traiter un seul des deux segments, ou proposant pour les deux un traitement lapidaire et superficiel.

Le choix de réaliser l'exercice avant ou après la traduction est une question personnelle : le fait de réfléchir à la traduction complète des textes avant d'aborder l'exercice peut être utile à une prise de conscience détaillée de l'environnement textuel des segments, tandis que le fait de commencer par l'ECT peut permettre, par exemple, de saisir des liens de cohésion discursive ou de dépendance syntaxique qui peuvent être à prendre en compte ailleurs dans le texte. C'est l'entraînement régulier, indispensable dans les mois qui précèdent le concours, qui doit permettre à chacun d'opter pour la méthode qui lui convient le mieux. Le jury n'accorde aucune importance à l'ordre dans lequel sont présentées les quatre questions que comporte l'épreuve.

En revanche, les explications doivent être rédigées et si le recours à un schéma peut se justifier ponctuellement (voir le cas du chassé-croisé cette année), la présentation ne doit être ni télégraphique ni tabulaire. L'expression se doit cependant d'être aussi simple et concise que possible : la démarche étant avant tout analytique et démonstrative, il n'y a pas lieu de se laisser emporter par de longs développements interprétatifs parfois proches du lyrique.

Le jury souhaite insister particulièrement cette année sur la nécessité pour les candidats de finir l'ECT par un rappel de la traduction retenue : justification des choix de thème suivie du choix retenu pour le thème, et de même pour la version. Certaines copies en font l'économie, obligeant le correcteur ou la correctrice à se reporter à l'exercice de version ou de thème, ou à reconstituer le segment à partir des conclusions partielles de chaque sous-questionnement.

Devant le nombre de copies relevant de ce cas cette année, le jury rappelle l'impérieuse nécessité de proposer la traduction retenue en conclusion de l'ECT. Celle-ci doit évidemment concorder avec celle figurant dans l'exercice de version ou de thème, sous peine de pénalité.

#### Attendus théoriques et écueils à éviter

Outre ces considérations très pratiques, l'essentiel des remarques du jury rejoint ce qui a déjà pu être évoqué, notamment dans le rapport 2018, auquel il serait judicieux que les candidats se réfèrent.



L'explication de choix de traduction est un exercice reposant pour l'essentiel sur une analyse linguistique des segments, laquelle doit servir de justification à l'emploi de tel ou tel procédé de traduction. Certes, il arrive que des considérations de rythme, de sonorités ou de repères culturels soient à prendre en compte, mais elles ne suffisent jamais et il demeure primordial que les candidats se dotent de solides connaissances grammaticales autant que traductologiques. Répétons ici que les segments ne doivent pas donner lieu à une description liminaire (contrairement aux segments à étudier lors de l'Épreuve Sur Programme de l'oral) ; toutefois, le jury est attentif à ce que la structure et les constituants des segments soient correctement identifiés (nature et fonction) et analysés au cours de la démonstration.

Au plan grammatical, il est attendu de savoir reconnaître et distinguer un adjectif d'un adverbe, un adverbe d'une préposition, une subordonnée relative d'une subordonnée complétive, une structure causative d'une structure résultative, etc. Les évitements du type « la traduction de "chez les écrivains" » (pour « la traduction *du groupe prépositionnel* "chez les écrivains") ou « le recours à "le" » (au lieu de « *l'article* "le" ») traduisent une tendance à l'imprécision qui ne peut que pénaliser la prestation.

Au plan traductologique, les candidats doivent connaître et savoir nommer précisément les procédés de traduction envisagés, quand bien même ils ne seraient pas retenus *in fine*. Le jury a été surpris de constater que de nombreuses copies, pour l'exercice portant sur le thème, ne mentionnaient pas le procédé dit du « chassé-croisé » (ou double recatégorisation), ou ne savaient pas le décrire, quand bien même il était effectivement employé. Là où il existe une tentative d'emploi d'une terminologie spécifique, tout ce qui ne relève pas du calque est encore trop souvent appelé « modulation » ou « transposition » ; or ces termes ont une définition précise et ne peuvent s'appliquer à tout phénomène impliquant un éloignement du texte d'arrivée par rapport au texte de départ.

Quelques ouvrages de référence sont répertoriés à la fin du présent rapport ; les termes utilisés peuvent différer sensiblement de l'un à l'autre, mais le jury les accepte tous sans discrimination (voir par exemple la proximité entre la notion de « transposition » chez Vinay & Darbelnet ou Chuquet & Paillard, et celle de « recatégorisation » chez Wecksteen-Quinio & al.).

Ces connaissances théoriques et terminologiques doivent servir une analyse rationnelle des segments. Beaucoup de candidats continuent de s'en remettre à une lecture subjective et impressionniste, que ce soit au plan stylistique, évoquant la « lourdeur » ou « l'élégance » de telle ou telle tournure, ou au plan sémantique, recourant alors souvent à une interprétation pseudo-psychologique des motivations de l'auteur ou d'un personnage. C'est ainsi que cette année plusieurs copies ont fait une lecture sexuelle de l'expression « m'introduire en catimini », une copie allant même jusqu'à y voir une allusion à l'inceste ; cet exemple n'est que la manifestation extrême d'une tendance assez fréquente à se livrer, faute de maîtriser les outils pertinents, à des interprétations n'ayant que peu, voire pas d'incidence sur le choix de traduction finalement retenu.

Cet écueil est relativement facile à éviter dès lors que, en plus de posséder les connaissances et compétences nécessaires, on décompose chaque segment non en un enchaînement de mots ou groupes de mots, mais en une série de questionnements problématisés. Par exemple, « Comment vais-je traduire "with" ? » est une formulation qui, ne montrant aucune capacité à identifier un problème de

traduction, se retournera contre le candidat qui, dépourvu de guide pour l'analyse, courra le risque de la paraphrase, du lyrisme abstrait ou du jugement péremptoire. Constaté, au contraire, la polysémie de la préposition anglaise « with » puis identifier son emploi résultatif permettra d'orienter la recherche de la meilleure équivalence en français.

C'est ainsi que le jury bonifie tout effort de problématisation et les démarches relevant d'une véritable analyse, même lorsque tous les points évoqués dans le présent corrigé ne sont pas abordés de manière aussi détaillée. Ce qui suit ne doit donc en aucun cas intimider les candidats des sessions à venir, ni donner l'impression que l'on demandait l'impossible aux candidats de la session présente. Il est conçu pour donner une vision la plus complète possible de ce à quoi les segments pouvaient donner lieu, étant entendu que le jury a eu à cœur de valoriser toute copie développant une démarche pertinente reposant sur des connaissances solides.

Dans les lignes qui suivent, les italiques signalent un commentaire du jury sur le corrigé proposé.

### ***Thème : J'ai toujours aimé m'introduire en catimini chez les écrivains (II. 1-2)***

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

Le segment est un fragment d'énoncé (*ce n'est ni un énoncé complet, ni un syntagme ou une proposition*) consistant en une proposition principale et une proposition subordonnée complétive (ou nominale) objet direct, laquelle est la première d'une série de six complétives coordonnées (les autres étant construites autour des verbes *dérober, fouiller, ramasser, étudier, observer*). Ce long énoncé de six lignes, introspectif, introduit la présentation que le narrateur fait de son père, écrivain avant lui.

*Le segment présentant des problèmes de traduction assez classiques, le jury attendait des analyses relativement développées.*

#### *Questionnements*

*Ce segment soulève des questionnements multiples, et d'ordres divers, certains méritant davantage d'attention que les autres.*

Parmi les points qui nous semblent les plus centraux, citons le choix de la forme verbale (temps et aspect) utilisée pour traduire le passé composé du verbe *aimer* : prétérit ou *present perfect* ? Le rôle des repérages énonciatifs est prépondérant.

Mentionnons également la traduction de la combinaison du verbe pronominal de mouvement *s'introduire* et du syntagme prépositionnel complément de manière *en catimini*, l'anglais et le français tendant généralement à présenter ce type de structure à rebours l'un de l'autre.

Il faudra également s'attarder sur le choix d'une complémentation infinitive ou gérondive pour traduire la subordonnée infinitive *m'introduire en catimini chez les écrivains*, complément d'objet direct du verbe *aimer* : le choix du verbe traduisant *aimer* peut jouer un rôle, mais aussi le co-texte large dans lequel apparaît le segment.

Parmi les points pouvant faire l'objet d'un traitement plus rapide, citons la difficulté traditionnelle de la traduction de la préposition *chez*, sans équivalent direct en anglais, et potentiellement polysémique, ainsi que, dans le domaine de la

détermination nominale, le choix de traduction de l'article défini déterminant *écrivains* dans un syntagme porteur de référence générique.

### Éléments d'analyse

La forme du verbe utilisé pour traduire *aimer*, qu'il s'agisse de *like*, *love* ou *enjoy* relève de la contrainte, en raison de la présence de l'adverbe *toujours*, dont l'acception est rendue univoque par la subordonnée de temps *du plus loin que je me souviens* : il s'agit pour l'énonciateur de présenter la relation prédicative <je – aimer m'introduire...> comme validée sur une période s'étalant d'un point quelconque du passé jusqu'au moment de l'énonciation inclus. La forme HAVE + V-EN du *present perfect* s'impose donc : *I have always liked / loved / enjoyed*. Notons qu'en anglais américain, le *preterit* est parfois attesté dans ce type de contexte, mais qu'il relève d'un registre oral étranger au style du passage à traduire.

La combinaison du verbe pronominal *s'introduire* et du syntagme prépositionnel *en catimini* présente un cas classique de structure associant un verbe de mouvement et un complément circonstanciel, en l'occurrence exprimant la manière. Le calque est possible bien entendu : *enter furtively / surreptitiously / stealthily*, mais la structure est peu fréquente. Le recours au chassé-croisé, ou double recatégorisation / double transposition, est classique en pareil cas, l'anglais ayant une tendance marquée à exprimer le mouvement par une préposition ou un adverbe, et la manière par le verbe : voir *partir en courant* traduit par *run away*. Ici, la locution adverbiale *en catimini* peut être recatégorisée en verbe : *sneak* ou encore *steal (qui donne le nom stealth)*. Le verbe *s'introduire*, de son côté, peut alors être recatégorisé en préposition *into*.

*Les deux paragraphes qui suivent exposent certains des éléments de différenciation entre V-ING et TO + V que comportent les manuels d'usage (voir bibliographie en fin de rapport), dont certains se recoupent. Il doit être évident que le jury n'attend pas des candidats qu'ils se livrent à une restitution aussi complète, mais convoquent les outils pertinents, nécessaires et suffisants à la justification de leur choix.*

Les verbes *like* et *love* admettent en position objet une proposition subordonnée infinitive en TO ou une subordonnée gérondive. Les éléments de différenciation sont multiples. En théorie des phases (Adamczewski & Delmas),  $V_1$  TO  $V_2$  est rhématique, alors que  $V_1$   $V_2$ -ING est thématique et donc présupposant. Par ailleurs, alors qu'au gérondif  $V_1$  exprime un regard externe posé sur le procès  $V_2$ , à l'infinitif il existe une relation de type causal entre le procès  $V_1$  et le procès  $V_2$  (cf. Larreya & Rivière). Selon Chuquet & Paillard, l'infinitif recouvre un mouvement de la notion verbale vers l'occurrence (particularisation), le gérondif un mouvement de l'occurrence vers la classe (généralisation). On trouve également l'idée que V-ING correspond à une validation / actualisation du procès, alors que TO correspond à une dévirtualisation / visée (Khalifa).

Notons enfin qu'au plan syntaxique, la complémentation infinitive ne peut s'analyser que comme une structure équi-sujet (structure à contrôle : *I<sub>i</sub> have always loved [PRO<sub>i</sub> to steal into...]*) : le sujet de *steal* ne peut être que le sujet de *love*. En fonction du degré de nominalisation du V-ING, le lien syntaxique entre sujet du verbe recteur et sujet du gérondif peut ne pas être aussi serré ; le gérondif tendant vers le notionnel, le qualitatif, son sujet peut s'approcher du générique, qui est ici hors de propos.

Ici, la complémentation infinitive semble pertinente : il existe une implication forte du sujet, et un mouvement de dévirtualisation (visée) ; mais aussi, d'après le contexte (*curiosité discrète et bienveillante* l. 7), une forme d'anticipation, donc un lien d'ordre prospectif entre  $V_1$  et  $V_2$ .

Le jury a toutefois accepté les développements pertinents concluant au choix de la *gérondive* : le contexte présente un faisceau d'indices d'actualisation et d'itération, tels que l'adverbe *toujours* précédant le verbe de la matrice, la subordonnée circonstancielle de temps *du plus loin que je me souviens*, ainsi que le co-texte aval, qui comporte la mention de « perspectives [...] que la vue *offre* chaque jour... ».

La préposition *chez* pose toujours problème en raison de l'absence d'équivalent direct en anglais : elle nécessite toujours un étoffement. Ici, la particularité de son emploi est qu'il ne porte pas seulement sur un lieu physique : si les ll. 3-4 évoquent bien un lieu repérable dans l'espace (le bureau), la fin de la l. 4 introduit davantage un lieu métaphorique qui n'existe que dans le regard des écrivains. Il faudra ainsi que l'étoffement de la préposition ait recours à un SN dont le sémantisme et la référence soient suffisamment larges pour permettre cette interprétation abstraite : *world* (dans le sens de 'one's life and activities') ou *universe* ('a particular sphere of activity or experience') par exemple.

Le SN *les écrivains* comporte une référence générique au pluriel, pour laquelle le choix de traduction par défaut est Ø + N-s. Nous pouvons cependant envisager une commutation de la détermination à l'aide de l'indéfini singulier A + N-Ø, notamment au regard du mouvement de particularisation marqué par l'infinitif, si celui-ci est retenu.

Peut également se poser la question du choix du génitif (*writers' worlds*) ou de la structure prépositionnelle (*the worlds of writers*), dans la mesure où il s'agit de la première mise en relation de N<sub>1</sub> et N<sub>2</sub>, mais aussi en vertu de la faible stabilisation du terme repère *writers* (à ce stade, il n'a pas encore le statut de thème du propos).

### Traductions acceptées

<i>I have always</i>	<i>liked / loved</i>	<i>to steal / sneak into</i>	<i>writers' worlds / universes</i>
		<i>stealing / sneaking into</i>	<i>a writer's world / universe</i>
	<i>enjoyed</i>	<i>stealing / sneaking into</i>	<i>the worlds / universes of writers</i>

### Étiquetage détaillé du segment

Le tableau suivant est fourni à titre de référence, dans la mesure où ces étiquetages sont à employer au cours de l'analyse ; le jury rappelle cependant que les candidats *ne doivent pas se livrer à une description systématique préalablement à l'analyse*.

<b>Étiquetage correct</b>	<b>Étiquetage erroné</b>
Fragment d'énoncé	{Énoncé / phrase} / proposition {principale / indépendante / subordonnée} / groupe verbal
Groupe nominal sujet : pronom personnel sujet de 1 <sup>ère</sup> personne du singulier	
Verbe <i>aimer</i> conjugué au passé composé : <ul style="list-style-type: none"> <li>• auxiliaire <i>avoir</i> au présent de l'indicatif</li> <li>• verbe <i>aimer</i> au participe passé</li> </ul>	Verbe <i>avoir</i> / <i>Present perfect</i>

Adverbe <i>toujours</i> à valeur temporelle / adverbe de fréquence, complément circonstanciel	Adjectif
Proposition / nominalisation infinitive Fonction : complément d'objet direct du verbe <i>aimer</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• verbe pronominal <i>s'introduire</i> à l'infinitif</li> <li>• syntagme/groupe prépositionnel <i>en catimini</i> : <ul style="list-style-type: none"> <li>• préposition <i>en</i></li> <li>• substantif / nom commun <i>catimini</i></li> </ul> </li> </ul> Fonction : complément circonstanciel de manière (→ aussi locution adverbiale) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Syntagme prépositionnel : <ul style="list-style-type: none"> <li>• préposition <i>chez</i></li> <li>• groupe nominal composé du substantif / nom commun masculin pluriel <i>écrivains</i> déterminé par l'article défini pluriel <i>les</i></li> </ul> </li> </ul> Fonction : complément locatif (argument) du verbe <i>s'introduire</i>	Syntagme nominal  Complément circonstanciel de lieu  Syntagme nominal Adverbe

**Version : *made the car seat vibrate with a massaging drone (ll. 9-10)***

Éléments d'identification et de contextualisation

Le segment peut être identifié comme un groupe ou syntagme verbal, ou comme un prédicat. Il s'agit d'une structure causative (ou causative-résultative). Ce SV a pour sujet les deux propositions gérondives / en V-ING coordonnées qui précèdent, et il est coordonné à droite à un second syntagme verbal / prédicat.

Questionnements

*Ce segment présentait aux candidats des difficultés moins bien balisées, nécessitant davantage de réflexion personnelle.*

*Parmi les plus classiques, citons le choix du temps (passé simple ou imparfait) pour la traduction du prétérit *made*, l'ordre sujet / verbe (*the car seat / vibrate*) au sein de la subordonnée infinitive, ou la question du calque pour la traduction de *car seat*.*

*Les moins aisées comprennent, au plan lexical, la traduction du nom *drone* et, aux plans syntaxique et sémantique, l'équivalence du complément circonstanciel (y compris la préposition *with*) et la conservation ou non de l'hypallage *massaging drone*.*

Éléments d'analyse

Même si le paragraphe commence avec l'évocation d'un procès statique (*like*) qu'il serait possible d'interpréter comme un prédicat de type propriété, le procès dénoté par le verbe *make* s'inscrit dans une série d'autres procès tels que *rolled down* l. 2 et *sat back* l. 4, lesquels sont repérés par rapport au fond de tableau posé par le verbe

go de la l. 1 à l'aspect imperfectif. On trouve d'ailleurs la forme *I was thinking* dans le co-texte droit immédiat, puis d'autres occurrences de BE + V-ING plus bas, qui ancrent les procès dans la situation. Le procès dénoté par *made* est donc ponctuel, et le choix du passé simple s'impose.

La structure causative(-résultative)<sup>2</sup> est caténative en français : le sujet du verbe à l'infinitif est postposé. Par conséquent, la traduction est contrainte et ne relève pas d'un choix : *made the car seat vibrate* doit faire l'objet d'une inversion sujet-verbe au passage en français, *fit vibrer le...*

Se pose la question du calque ou de l'effacement pour *car seat*. En effet, bien que le texte de départ n'en fasse pas l'économie, le contexte est suffisant pour inférer l'appoint sémique apporté par le substantif *car* (il a un rôle uniquement classifiant : en ajoutant un élément de définition au nom *seat*, il en limite l'extension, c'est-à-dire qu'il permet de créer une sous-catégorie de *seat*). On remarque cependant que la simple juxtaposition de l'anglais est beaucoup plus économique en moyens morphosyntaxiques que sa traduction littérale : *le siège de la voiture* requiert une complémentation prépositionnelle et une nouvelle opération de détermination par l'article défini qui, en outre, modifie le rôle joué par le N<sub>2</sub> dans la mesure où celui-ci devient référentiel et non plus classifiant. Le seul nom composé en français qui permette la même économie de moyens est *siège auto*, qui constitue un contresens grave (siège destiné au transport de bébés ou enfants en bas âge, incompatible avec la position de conduite, surtout lorsqu'il est dos à la route...). Dans ces conditions, il apparaît préférable de procéder à un effacement du substantif *car* et d'opter pour le seul nom *siège*. Ce choix est conforté par le fait que *car seat* est en anglais un nom composé lexicalisé (cf. schéma accentuel 1 2).

Le jury a été défavorablement surpris du nombre de copies recourant à une traduction assez peu plausible de l'anglais *drone* par le français *drone* ou sous forme d'allusions à quelque engin robotisé ou autonome. Le nom *drone* renvoie à un bruit semblable à celui d'insectes, tel que *vrombissement* ou *bourdonnement*. Il faut cependant prêter attention au jeu d'opposition entre le bruit aigu du moteur (*whine* l. 9) et celui, grave et profond, produit par les vibrations du siège. Or la notion de *vrombissement* est communément associée par collocation à celle de *moteur* : un tel choix risque de conduire à une confusion, qu'il est préférable d'éviter en optant pour *bourdonnement*.

Le syntagme prépositionnel *with a massaging drone* a pour fonction d'être complément circonstanciel, et il évoque le résultat du procès *vibrate* : *the seat's vibrations produced a massaging drone*. Or le calque de la structure prépositionnelle reviendrait à ne traduire le complément que comme un circonstanciel de manière (*fit vibrer le siège avec un bourdonnement...*) ou comitatif / d'accompagnement (*dans un bourdonnement*), sans évoquer le résultat. Il convient donc d'étoffer la préposition à l'aide d'un verbe faisant collocation avec un nom dénotant un son, par exemple : *fit vibrer le siège en émettant un bourdonnement...* Cependant, la structure gérondive du français présente l'inconvénient d'être équi-sujet avec le verbe de rang supérieur, c'est-à-dire *faire* ; ce sujet est le GN propositionnel *stamping the throttle into low and letting it whine for half a minute* : il y a donc confusion de l'actant des deux procès,

<sup>2</sup> Les structures causatives, dites aussi causatives-résultatives, mettent en jeu un verbe dit causatif, tel *make, have, get, cause, let*, et une complémentation infinitive, dans un schéma GN1 V1 GN2 (TO) V2. Les structures résultatives admettent une plus grande variété de verbes et ont un schéma GN1 V GN2 + adjectif/adverbe/syntagme prépositionnel : *He worked himself silly / she scared the dragon away / I talked him into coming with us.*

laquelle est aggravée par l'incompatibilité sémantique entre *whine* et *drone*. Afin d'identifier clairement le sujet sémantique du verbe *émettre*, il convient donc de recourir à une subordonnée relative, laquelle est capable d'exprimer une relation de consécution : *fit vibrer le siège, qui émit un bourdonnement...*

Le GN *a massaging drone* présente un cas d'hypallage : la propriété dénotée par le V-ING *massaging* est syntaxiquement associée au nom *drone*, mais elle est sémantiquement le fait du référent du nom composé *car seat*. Cette hypallage synesthésique participe de la profusion sensorielle de l'extrait, résumée dans l'adjectif *delicious* de la l. 11. L'hypallage paraît difficile à maintenir en français : le nom *bourdonnement* ne saurait évoquer qu'un son, pas une sensation. Plusieurs possibilités se présentent, qui toutes nécessitent de sacrifier telle ou telle caractéristique du texte de départ :

- un gérondif pour exprimer la simultanété des procès : *qui émit un bourdonnement en me massant*. Le problème vient de l'interprétation potentiellement causale du gérondif (« il bourdonne parce qu'il me masse »). Un moyen de lever l'ambiguïté consisterait à insérer l'adverbe *tout* : *tout en me massant*.
- L'inversion de l'ordre (génétique) du syntagme annule cette ambiguïté et présente une solution rythmiquement plus heureuse, le terme le plus lourd étant rejeté en fin de proposition : *qui me massa en bourdonnant*. La structure est d'autant plus allégée du fait de la suppression de l'étoffement.
- A partir de cette seconde proposition, il apparaît possible de conserver l'effet de sens de l'hypallage et de la relation de type prédicatif qui unit *massaging* et *drone* en recourant à la complémentation prépositionnelle : *qui me massa de son bourdonnement*.

#### Traductions acceptées

<i>fit vibrer le siège,</i>	<i>qui me massa en bourdonnant</i>	
	<i>qui me massa de son bourdonnement</i>	
	<i>qui émit un bourdonnement</i>	<i>(tout) en me massant</i>
	<i>ce qui entraîna / provoqua / occasionna un bourdonnement</i>	

#### Étiquetage détaillé du segment

Étiquetage correct	Étiquetage erroné
Structure causative(-résultative)	Structure résultative
Verbe (éventuellement semi-auxiliaire) <i>make</i> + -ED	
Proposition infinitive COD du verbe <i>make</i> (accepter montée sujet → objet) : <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sujet (sémantique) = GN <i>the car seat</i> : article défini + structure N<sub>1</sub>N<sub>2</sub><sup>3</sup> (nom <i>car</i> en position</li> </ul>	<i>car seat</i> COD de <i>make</i> / COS

<sup>3</sup> Ou N<sub>2</sub>N<sub>1</sub> si la numérotation suit l'ordre génétique (où N<sub>1</sub> = modifié et N<sub>2</sub> = modifieur) et non linéaire.

<p>adjectivale antéposé au nom <i>seat</i>). (« Monte » en position objet de <i>make</i> (cf. cas objet en cas de pronom personnel : <i>make me/him/her/them V</i>)).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• verbe <i>vibrate</i> à l'infinitif sans particule TO (base verbale).</li> <li>• groupe prépositionnel complément circonstanciel de résultat (<i>the vibrations produced a massaging drone</i> — cf. Huddleston &amp; Pullum p. 732) ou complément circonstanciel comitatif / d'accompagnement à interprétation résultative) : <ul style="list-style-type: none"> <li>• introduit par la préposition <i>with</i></li> <li>• complétée par le GN <i>a massaging drone</i> : nom singulier <i>drone</i> déterminé par l'article indéfini et modifié par le V-ING / participe présent / adjectif participial <i>massaging</i> en position d'adjectif épithète / prémodifieur.</li> </ul> </li> </ul>	<p>COD</p> <p>gérondif</p>
---	----------------------------

### Exemple de traitement du sujet par un candidat

Le jury reproduit ci-dessous un extrait de copie pouvant servir d'exemple pour l'introduction des segments. Le candidat y montre sa capacité à identifier la structure du segment et à en mettre les caractéristiques linguistiques en relation avec les qualités stylistiques du texte à traduire.

**Version:** *made the car seat vibrate into a massaging drone*

« Le segment à l'étude est situé dans une partie d'un récit où le narrateur partage son expérience sensorielle procurée par la conduite d'une puissante berline sur une route de montagne. Expérience synesthésique puisque se mêlent de nombreux sens avec la musique, la lumière, le souffle de l'air, les vibrations...

Le segment, qui est un prédicat + complément (*made* + ...) et dont la proposition le précédant a fonction de sujet et pourrait être glosée par « it » (it *made the car vibrate into a massaging drone*) présente de nombreux problèmes de traduction, principalement syntaxiques et lexicaux.

En effet, cette structure causative (faire faire quelque chose à quelqu'un) en *make someone do something* est rendue plus complexe par le fait que son sujet n'est pas réellement un animé humain mais bien une action (le fait de passer le moteur en sur-régime, le faisant rugir).



De plus, le résultat de l'action « vibrante » est lui-même complété par un syntagme prépositionnel dont le nom « drone » est modifié par le participe présent à valeur adjectivale « massaging », associant ainsi le son et le toucher.

Allons-nous pouvoir garder la même structure causative alors même que la suite du segment est introduite par la conjonction de coordination « and » et est reliée au même sujet ? (= it drained my ears of...).

Si on s'essaie à une traduction mot à mot du segment, on s'aperçoit que le problème principal est bien celui de la complémentation du verbe « vibrante ». »

### Indications bibliographiques

Adamczewski, H, et Claude Delmas. *Grammaire linguistique de l'anglais*. Paris: Armand Colin, 1998.

Chuquet, H, et Michel Paillard. *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*. Paris: Ophrys, 2004.

Huddleston, Rodney D, Geoffrey K. Pullum, and Laurie Bauer. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006.

Khalifa, J-C. *Syntaxe de l'anglais*. Paris: Ophrys, 2004.

Larrea, Paul, et Claude Rivière. *Grammaire explicative de l'anglais*. Montreuil: Pearson, 2014.

Vinay, Jean-Paul, et Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 2011.

Wecksteen-Quinio, Corinne, Cindy Lefebvre-Scodeller, et Mickaël Mariaule. *La Traduction anglais-français: Manuel de traductologie pratique*. Bruxelles: De Boeck, 2015.

Florent Moncomble  
avec la commission ECT

Stéphanie Béligon, Hélène Josse, Gaëlle Le Corre, Stephan Wilhelm

### 3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

#### 3.1. Exposé de la préparation d'un cours

##### Définition de l'épreuve

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

##### Remarques générales et questions de méthodologie

La présente section doit être lue en regard des rapports des sessions précédentes car elle vient les compléter et préciser des points apparus comme particulièrement saillants lors de la présente session. Son objectif n'est pas d'imposer le cadre rigide d'une approche unique des dossiers d'EPC mais plutôt de mettre en valeur les prestations qui ont semblées pertinentes au jury et d'attirer l'attention sur des éléments qui lui ont semblé nécessaire de souligner.

Tout d'abord, il convient de constater que le format de l'épreuve est, très largement, bien appréhendé par les candidats et qu'ils ont, dans leur grande majorité, veillé à se munir de moyens de gérer leur temps (montre, chronomètre) même si quelques candidats ont dû être interrompus. Par ailleurs, il a été constaté une utilisation plutôt efficace des brouillons.

##### L'analyse préalable des documents

Les candidats qui ont fourni des prestations satisfaisantes ont évité de perdre de précieuses minutes en détaillant au jury le titre, le numéro, la page des différents documents, ce qui n'est pas nécessaire. Ils ont su éviter l'écueil de la paraphrase du contenu pour dégager rapidement les éléments essentiels, qu'ils ont ensuite développés en soulignant les échos et liens existant entre les documents afin de faire émerger une problématique riche.

Il n'est pas inutile de souligner l'importance des éléments suivants : maîtrise des outils d'analyse narratologique (focalisation, points de vue, genres littéraires, etc.) et capacité à identifier les différents types de documents et leurs caractéristiques (poèmes, chansons, extraits de pièces de théâtre, discours politiques, articles de journaux, bandes annonces de films, extraits d'émissions de télévision ou de radio).

De fait, quelle que soit la démarche retenue pour présenter l'analyse du dossier, ce qui importe est d'en dégager les lignes de force et les spécificités. Le temps de préparation (3h) et la durée de la présentation (40mn) incitent à réfléchir à l'équilibre entre les différentes parties de la présentation. Si une analyse trop rapide et superficielle ne permet pas d'approfondir la problématique, les candidats qui visent l'exhaustivité dans l'analyse manquent souvent de temps pour développer le projet pédagogique, notamment dans sa mise en œuvre.

Il est rappelé ici que l'analyse fine et sélective du dossier conditionne les choix opérés lors de l'élaboration du projet pédagogique, puis de sa mise en œuvre. Les

meilleures prestations sont celles qui ont fait apparaître le lien entre la spécificité des documents et leur exploitation pédagogique.

En tout état de cause, il est indispensable que le jury perçoive clairement la logique et la cohérence entre : l'analyse préalable, le cadre du projet pédagogique puis sa mise en œuvre. Si des éléments ont été présentés comme essentiels dans l'analyse des documents, on s'attend à les retrouver dans le projet présenté puis dans les activités de classe élaborées par les candidats (voir commentaire de prestation à partir du dossier EPC 527).

### **Définition du projet pédagogique**

Définir une démarche pédagogique implique d'effectuer une sélection parmi toutes les possibilités qu'offrent les documents en fonction de la problématique retenue et du niveau visé. Parmi les éléments à prendre en compte pour effectuer ces choix pédagogiques, on notera : la nature des documents proposés / les points de passage obligés pour accéder à leur sens / leur teneur civilisationnelle, historique, sociale, littéraire, artistique, etc. / ce que les documents donnent à dire au-delà de l'étude des faits de langue présents dans les documents eux-mêmes et en fonction des tâches proposées.

### **Éléments facilitateurs et obstacles**

Cette phase, tout comme l'annonce du niveau de classe, de la notion retenue (de l'axe choisi) ou des objectifs visés, ne prend tout son sens que si elle préfigure les choix qui ont présidé à l'élaboration du projet pédagogique. Le jury a été sensible au fait que certains candidats ont su éviter, d'une part, l'énumération d'une longue liste d'éléments déjà évoqués dans l'analyse et, d'autre part, l'excès de simplification (qui consiste parfois à imaginer qu'un texte court ou un document iconographique seraient faciles d'accès alors qu'un poème ne le serait pas).

### **Programmes et textes officiels**

Il est attendu des candidats qu'ils connaissent les programmes, notamment pour le lycée. Pour la session 2019, il s'agissait des programmes publiés en 2010 et 2011. Ces programmes restent en vigueur pour la classe de Terminale pour la session 2020.

Les nouveaux programmes entrés en vigueur à la rentrée 2019 pour la classe de Seconde et de Première ont été publiés au Bulletin officiel (BO spécial n°1 du 22 janvier 2019). Il s'agit du programme d'enseignement de tronc commun pour les classes de Seconde, Première et Terminale et du programme d'enseignement de spécialité de langues, littératures et cultures étrangères (ES-LLCE) pour la classe de Première de la voie générale (un programme limitatif pour ES-LLCE anglais a été publié au Bulletin officiel n°22 du 29 mai 2019 pour les années scolaires 2019-2020 et 2020-2021).

Les candidats doivent se référer aux programmes en vigueur. Le jury invite cependant les futurs candidats à s'appuyer de préférence et dans la mesure du possible sur les nouveaux programmes.

*Rappel des entrées culturelles des programmes de lycée en vigueur pour la session 2019.*

Classe	Niveau cible	Entrée culturelle	Notion

2nde	B1/B1+	L'art de vivre ensemble dans l'aire linguistique anglophone	Mémoire : héritages et ruptures Sentiment d'appartenance : singularités et solidarités Visions d'avenir : créations et adaptations
Cycle Terminal (Première et Terminale)	B1+/B2 C1 (L LVA)	Gestes fondateurs et mondes en mouvement (séries générales)  Sciences, techniques et civilisation (séries technologiques)	Mythes et héros Espaces et échanges Lieux et formes du pouvoir L'idée de progrès

### **Les domaines dans la voie générale**

Dans la voie générale, chaque notion est abordée à travers le prisme d'un ou de plusieurs domaines : Arts (architecture, cinéma, musique, peinture, photographie) ; Croyances et représentations ; Histoire et géopolitique ; Langue et langages ; Littérature ; Sciences et techniques ; Sociologie et économie.

### **Les pôles de connaissances dans la voie technologique**

Chaque notion du programme est à croiser avec les pôles de connaissances associés aux séries STD2A, STI2D ou STL.

STD2A	STI2D	STL
Arts, techniques et civilisation Démarche créative Pratiques des arts visuels Technologies	Matériaux et structures Énergie et environnement Systèmes d'information et numérique	Écologie et environnement Santé Production

### **La littérature étrangère en langue étrangère (LELE) en série L**

**Thématiques** : le professeur choisit pour chacune des classes du cycle terminal un itinéraire cohérent et structurant.

Thématiques	Pistes
<b>Je de l'écrivain et jeu de l'écriture</b>	Autobiographie, mémoires, journal intime L'écrivain dans sa langue, l'écriture comme jouissance esthétique, l'expression des sentiments, la mise en abyme
<b>La rencontre avec l'autre, l'amour, l'amitié</b>	Le roman épistolaire, l'amour courtois, la poésie mystique, élégiaque Les jeux de l'amour, le couple et le double

<b>Le personnage, ses figures et ses avatars</b>	Héros mythiques ou légendaires, figures emblématiques Héros et anti héros, la disparition du personnage
<b>L'écrivain dans son siècle</b>	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
<b>Voyage, parcours initiatique, exil</b>	Les récits d'exploration, d'évasion, d'aventure, le roman d'apprentissage Le déracinement, l'errance, le retour
<b>L'imaginaire</b>	L'étrange et le merveilleux, le fantastique, la science-fiction L'absurde, l'onirisme, la folie, la métamorphose

### **Le CECRL**

Il est nécessaire de connaître les descripteurs du CECRL pour chaque niveau. A titre d'exemple de nombreux candidats ne font pas de différence pour une classe de Terminale L entre LV obligatoire (B2) et LV approfondie (C1). Par ailleurs si le niveau global visé est presque toujours défini avec justesse par rapport à la classe choisie, les descripteurs du CECRL correspondant aux différentes activités langagières et aux différentes compétences sont souvent assez peu connus.

Le niveau choisi par les candidats (B1, B2 ou C1) ne doit pas s'appliquer au niveau de difficulté des documents proposés, qui sont toujours des documents authentiques conçus pour des locuteurs natifs. Quant aux descripteurs, ils constituent des outils précieux et indispensables pour une évaluation critériée des compétences des élèves.

Les candidats peuvent se référer au volume complémentaire du CECRL (publié en février 2018) qui fournit des indications pour la maîtrise de la phonologie et la compétence de médiation. Ils peuvent, s'ils le souhaitent, faire référence à d'autres critères (à titre d'exemple, les compétences socio-comportementales, dites « du XXI<sup>ème</sup> siècle » que les enseignants doivent encourager les élèves à développer). Il leur est alors vivement conseillé de se limiter aux descripteurs dont ils maîtrisent le sens et la source.

### **Définition du niveau de classe**

La connaissance des textes officiels guide les candidats mais est rarement suffisante. Il faut considérer les documents avec soin avant de décider à quel niveau on les destinerait. Dans l'ensemble, le jury a été satisfait de constater que les candidats ont assez bien défini le niveau de classe concerné par les projets présentés, même si quelques imprécisions ou méconnaissances ont pu être observées.

Le réflexe qui consiste à destiner l'étude d'un dossier littéraire au cycle terminal de la série L, de préférence en enseignement de LELE, laisse à penser que la littérature ne pourrait être abordée en dehors de cette série. Il est rappelé que les programmes et les instructions officielles recommandent l'étude d'une large variété de documents

dès les premières années de l'apprentissage des langues étrangères et sans attendre d'atteindre le niveau B2.

De la même façon, si le choix oriente vers une série littéraire, il conviendra de percevoir une logique entre ce choix, les objectifs définis et les activités proposées. Il en va de même du choix d'une série STI2D ou STD2A dont les spécificités, au-delà de la simple étiquette des pôles de connaissances, devront être connues pour pouvoir y faire référence en toute connaissance de cause.

Lorsqu'il est mentionné, le recours à l'interdisciplinarité doit dépasser le simple effet d'annonce et relever d'un croisement entre les apports des deux disciplines. Ainsi les candidats qui ont proposé, de façon pertinente, un travail interdisciplinaire en séries technologiques, auraient parfois pu trouver avec l'enseignement technologique en langue vivante (ETLV) l'espace pédagogique nécessaire pour développer leur projet.

### **Production de fin de projet**

Les exposés les plus cohérents ont présenté un projet et une tâche de fin de séquence en rapport avec ce qui avait été défini comme l'intérêt intrinsèque du dossier et avec les questions soulevées.

La vocation de cette production, souvent présentée comme « tâche finale », est de permettre aux élèves de réinvestir, dans une production écrite ou orale, l'ensemble ou une grande partie des compétences et connaissances acquises tout au long du projet pédagogique.

La tâche choisie, ainsi que les outils et compétences requis pour la réaliser, conditionnent donc, à rebours, la nature des activités proposées ainsi que les tâches d'entraînement, ou « intermédiaires ».

Certains candidats sont parvenus à expliciter de façon satisfaisante l'apport des diverses tâches dans la démarche d'entraînement à la production finale. Les propositions les plus intéressantes sont celles dont la consigne indique aux élèves clairement la nature de la production, l'identité de l'auteur (pas forcément l'élève dans son statut d'élève et sa culture française) et l'enjeu de la situation. Ces éléments sont essentiels pour déterminer registre, type de discours, point de vue, message, etc.

Le projet peut être construit à partir d'une production bien définie, et fournir un cheminement qui va de l'accès au sens des documents, présentés dans le dossier, à la production réalisée par les élèves.

Lorsque les dossiers comportaient un poème, les candidats ont souvent envisagé de faire écrire un poème aux élèves en fin de parcours. Les prestations qui ont fait la différence sont celles qui ont mis en avant, dans le parcours d'apprentissage, l'identification des caractéristiques spécifiques à la poésie (rythme, musicalité, scansion, rimes, etc.) et qui ont permis aux élèves un entraînement progressif. Cette démarche s'appuie sur ce que les Anglo-saxons appelle le *modelling*, c'est-à-dire l'utilisation d'un exemple que l'élève s'approprie pour l'adapter de façon personnelle. Il va de soi qu'il ne peut être exigé des élèves qu'ils soient, selon la tâche visée, tour à tour poètes, journalistes, tribuns ou vidéastes avertis, mais le candidat doit montrer au jury comment ils aident les élèves à s'approprier au mieux les compétences requises selon les domaines ciblés.

## La mise en œuvre pédagogique

### **Le développement de stratégies d'accès au sens en CO et en CE**

Tout document abordé en classe de langue en réception (compréhension orale ou compréhension écrite), doit inviter le candidat à s'interroger sur la ou les façon(s) dont il peut aider les élèves à accéder au sens du document, explicite comme implicite.

Les mises en œuvre jugées satisfaisantes ont été celles qui balisent le parcours, allant des repérages indispensables à la compréhension fine des documents. Le jury doit pouvoir identifier la capacité du candidat à guider les élèves dans l'acquisition de stratégies transférables, en classe, selon un parcours réfléchi conçu par l'enseignant pour tous les élèves quel que soit leur profil (et non pour les élèves qui, naturellement à partir de quelques repérages, seraient capables de faire un résumé du document).

Le jury a apprécié les démarches cumulatives et progressives, qui font apparaître un fil rouge tout au long du projet et tissent des liens entre les acquisitions nouvelles et les précédentes, afin d'enrichir et de nuancer au fur et à mesure la réflexion des élèves sur le thème et la problématique retenue.

### **Les modalités de travail et la place du professeur**

De nombreuses activités et modalités de travail sont possibles et ont droit de cité, si tant est qu'elles s'inscrivent dans une mise en œuvre cohérente. Une nouvelle fois le jury a apprécié les choix adaptés aux spécificités du document et aux acquisitions visées.

Pour ce qui concerne les nombreux projets impliquant un travail de groupe (souvent en îlots) ou en classe inversée, le choix des activités doit impérativement être guidé par une réflexion sur les spécificités de la modalité de travail choisie. Ainsi, le travail de groupe ne développe pas de façon spontanée l'autonomie des élèves, qui se construit pas à pas et ne saurait se décréter en mettant les élèves en situation d'acquiescer seuls, et sans guidage, les stratégies visées. Lorsque le travail réalisé par les élèves est conduit en intégralité en autonomie ou hors de la classe, il est difficile pour le jury de percevoir le rôle de l'enseignant dans la conception et la mise en œuvre du parcours d'apprentissage qui inclue nécessairement des phases d'enrichissement de la langue et des connaissances. Il est apprécié par le jury que la démarche présentée implique la classe comme lieu de l'acquisition de stratégies.

De la même manière, pour ce qui concerne les recherches effectuées par les élèves à la maison, le jury a apprécié que les candidats veillent à expliquer le balisage du travail donné, démontrant qu'ils en percevaient la dimension méthodologique (par exemple en dépassant la simple consultation de sites dans le prélèvement d'informations essentielles, tâche ardue s'il en est pour des élèves non experts en compréhension de l'écrit en langue étrangère).

Les candidats sont invités à consulter les publications et ressources pédagogiques traitant de ces questions (articles théoriques, retours d'expériences, travaux de recherches, etc.) ainsi que les ressources issues du monde anglophone (mots clés : travail de groupe pédagogie ; travail de groupe en cours d'anglais ; *group work in education* ; *group work in the language classroom* ; apprendre à faire des recherches ; *research skills for students*)

Il en va de même concernant ce qui est souvent présenté comme la différenciation et se traduit souvent par l'attribution des tâches les moins difficiles – mais parfois aussi les moins intéressantes ou motivantes – aux élèves les moins compétents décrits

comme « les moins à l'aise ». Il est cependant rare que, dans la réalité de la classe, les compétences soient partagées entre les « plus à l'aise » et les « moins à l'aise », les profils étant souvent hétérogènes et variés, selon les activités langagières.

Sur cette question, quelques travaux seront également lus avec profit, tant dans le monde de la recherche didactique français qu'anglo-saxon où les approches peuvent différer, les Anglo-saxons mettant davantage l'accent sur l'aide, l'étayage (*scaffolding*) que sur les variations de documents ou d'activités différentes en fonction des profils.

En tout état de cause, l'objectif étant de faire progresser les élèves, quel que soit leur niveau de compétence, on ne saurait cantonner les élèves moins compétents à des tâches moins motivantes, voire subalternes. Il s'agit, au contraire, de répondre aux besoins variés de différents profils langagiers d'élèves pour les aider à progresser.

Le jury a eu la désagréable surprise d'entendre des candidats affirmer qu'il fallait se résigner à ce que certains élèves ne puissent jamais atteindre le niveau visé de B2 en Terminale. Apprendre implique de se confronter à la difficulté pour progresser. Il revient au professeur d'apprécier la hauteur de la marche à franchir pour qu'elle représente un défi motivant, sans toutefois décourager.

(Mots clés : pédagogie différenciée, *scaffolding education*, Carol Tomlinson, Dylan Wiliam)

### **Questions éthiques et déontologiques et lutte contre les stéréotypes**

Le jury souhaite alerter les candidats sur certains écueils observés et rappeler qu'il convient scrupuleusement d'éviter les activités qui convoquent des stéréotypes, et encouragent les élèves à les exprimer et à les développer, au prétexte de mieux les contrer, prenant ainsi le risque de faire verbaliser et de véhiculer des visions réductrices, biaisées, fondées sur les préjugés de tous ordres (genre, origine ethnique, religion, apparence, etc.) contrevenant à la loi républicaine et aux valeurs dont les professeurs sont les garants. Les effets délétères sont d'autant plus préoccupants lorsque ils s'inscrivent dans la réalisation d'un projet de fin de séquence sans possibilité de réflexion partagée et de mise en perspective.

Il faut se garder également de proposer des tâches qui amènent à comparer les cultures, établissant ainsi une hiérarchie explicite ou implicite entre les histoires, les valeurs, les visions du monde des différentes cultures, etc.

Fort heureusement, le jury a pu apprécier des démarches permettant d'aider les élèves à percevoir les spécificités des cultures pour mieux les comprendre, le rôle du professeur de langue étant alors d'ouvrir des fenêtres, de sensibiliser à l'altérité, aux autres cultures en apportant, par l'étude de documents authentiques variés, une vision riche, nuancée, étayée, informée, qui constitue un rempart contre les simplifications stéréotypées et les sur-généralisations formant le terreau de l'intolérance.

Enfin les candidats veilleront à éviter les activités ou productions faisant appel à l'expérience et au vécu des élèves et qui seraient susceptibles de stigmatiser en soulignant l'apparence physique, les différences d'origine, les situations familiales, etc.

### **L'entretien**

Le jury souhaite rappeler que l'entretien joue un rôle non négligeable dans l'épreuve d'EPC. Il fournit au candidat l'occasion de préciser, de compléter, d'approfondir les éléments de sa présentation tout démontrant sa maîtrise des compétences professionnelles, notamment en matière de communication. Le candidat doit chercher à identifier la portée des questions posées par le jury afin d'y apporter une



réponse adaptée sous forme de précision, approfondissement, illustration ou reconsidération d'un choix présenté.

Par ailleurs le registre et le ton doivent impérativement être adaptés à un exercice professionnel et au cadre formel du concours et de ses enjeux. L'exposé étant attendu en français, on prendra soin d'éviter les anglicismes et le panachage des langues.

### **Biblio-sitographie**

Les ouvrages et liens ci-dessous pourront aider les candidats à compléter leur préparation (déjà mentionnés dans le rapport du jury de la session 2018)

#### ***Pour l'analyse d'image fixe ou mobile***

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

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

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

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

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

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

#### ***Pour la fiction, l'analyse stylistique et la métrique***

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

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

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

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

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

Julie Pichon et Ruth Alimi  
avec la commission EPC

*Les exemples qui suivent ne sauraient être considérés comme prescriptifs au regard du temps de préparation dont disposent les candidats, et dont le jury a pleinement conscience.*

### **3.1.1. Exemple n°1 – Dossier EPC 328 (*Americans and nature*)**

#### ***Pistes d'exploitation proposées par le jury (EPC 328)***

Il s'agit, à travers ce dossier, de convier les élèves à une réflexion sur **les représentations que les Américains ont attachées à leur territoire au fil de leur histoire et à mesure que le continent a été « civilisé »**. On s'intéressera

notamment aux sentiments qu'ont pu inspirer (jusqu'à aujourd'hui) la notion de *wilderness*, entre **peur, fascination et nostalgie**.

## Analyse des documents

### Document 1

Il s'agit d'un des tableaux de paysages américains les plus célèbres : *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm*, de Thomas Cole, souvent surnommé *The Oxbow*, peint en 1836. Thomas Cole est souvent décrit comme un des premiers peintres du mouvement dit des **peintres de la Hudson River School**. Ces peintres ont représenté, tout au long du 19<sup>ème</sup> siècle, **le paysage américain, en y appliquant les canons esthétiques liés au romantisme : le beau, le sublime et le pittoresque**, inspirés eux-mêmes par E. Burke (entre autres). Le tableau offre une entrée de choix dans la problématique du dossier, en ce qu'il met en scène de façon spectaculaire **l'ambiguïté du rapport qu'ont pu entretenir les Américains avec leur continent**. Il permettra par ailleurs d'initier les élèves à ces notions esthétiques tout en les inscrivant dans la pensée romantique des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles. Le tableau offre une vue sur un des authentiques méandres du Connecticut (la rivière) vue depuis une montagne (le mont Holyoke, dont on notera au passage le nom indien). Mais au-delà de la représentation du réel, on comprend vite qu'il s'agit d'une **vue très codifiée du paysage proposée par le peintre**. Le tableau est clairement coupé en deux parties sur un axe diagonal (du coin supérieur droit au coin inférieur gauche) qui suit le fleuve, et qui divise la perspective en **deux mondes radicalement différents**.

La **partie gauche** (dont on pourrait aller jusqu'à penser **qu'elle représente de façon métonymique l'Ouest Américain**) met en scène **la nature vierge et immaculée**. La forêt y est dense et obscure. Un orage vient de passer, arrachant branches et troncs et affolant un vol d'oiseaux. On en aperçoit quelques éclairs. On distingue aussi un lac mystérieux dans le coin inférieur gauche. Cette mise en scène du caractère effrayant du continent sauvage, mais aussi de la force herculéenne de la nature est **une transposition américaine de la notion de sublime** définie par E. Burke au siècle précédent, et que l'on retrouve dans de nombreux tableaux européens représentant des paysages alpins, par exemple, ou encore des tempêtes maritimes (Turner). Il s'agit de **représenter la nature dans ses dimensions vertigineuses**, de provoquer chez le spectateur ce sentiment d'effroi (*awe*) devant le spectacle de forces naturelles qui lui échappent.

A l'inverse **la partie droite représente la partie civilisée du territoire** (et donc selon le même processus métonymique, l'Est américain). Ici tout est paisible, domestique, harmonieux et rassurant. Les éléments naturels tels que les montagnes, ne sont là que pour souligner le caractère humain du paysage : fumées des cheminées, champs cultivés, délimités par des haies et des routes, bottes de foin, etc. De façon significative, cette partie du tableau est ensoleillée. Cette représentation de l'Amérique pastorale et jeffersonienne fonctionne elle aussi en accord avec des canons esthétiques de l'époque. **Si le paysage est « beau » ici, cela tient à sa qualité mesurée, paisible et rassurante**, illustrant la notion du « beau » kantien reprise par Burke, où **la beauté est liée à la juste proportion des éléments** qui composent l'œuvre.

Cette confrontation entre un paysage sauvage, obscur, démesuré, et effrayant, et un autre paysage, civilisé, paisible et harmonieux, a souvent été considérée comme servant **un récit national où ces peintres de la Hudson River School (une appellation initialement péjorative) chantaient les dimensions héroïques de la geste américaine**. Ne faut-il pas voir dans ce tableau une représentation de

l'avancée non seulement inexorable mais aussi légitime de la civilisation, face à une nature sauvage et effrayante ? A ce titre, de nombreux observateurs n'ont pas manqué de relever que le caractère symbolique des cieux qui se dégagent devant l'arrivée de la civilisation semble **souligner une forme d'onction divine de la dite civilisation, illustrant, et célébrant, le concept nationaliste bien connu de « destinée manifeste ».**

Pour autant, d'autres observateurs ont souligné que **d'autres éléments du tableau viennent nuancer une lecture par trop monolithique de l'œuvre.** La forme que prend le méandre (bien réel) du fleuve, surnommé the *Oxbow* (comme pour mieux souligner l'influence de l'activité humaine sur le territoire) fait penser à celle d'un **point d'interrogation.** A ce titre, certains observateurs ont souligné qu'il s'agit ici d'un tableau qui, plus que quoi que ce soit d'autre, pose des questions.

Dans cette perspective, **une autre notion clé de l'esthétique de l'époque, le pittoresque, se trouve ici illustrée.** Il s'agit d'enrichir l'œuvre de détails qui viennent « agacer » la curiosité du spectateur. Or le tableau comporte nombre de ce genre de détails qui viennent justement enrichir cette représentation de la relation des Américains avec leur continent sauvage. En effet, **les deux zones du tableau ne sont pas cloisonnées.** Pour mieux souligner qu'il s'agit ici de s'interroger sur les rapports entre *civilisation* et *wilderness*, le peintre a malicieusement représenté ces allées et venues. On voit à ce titre quelques embarcations sur le fleuve. Mais surtout, dans la partie sauvage du tableau, caché près d'un rocher, **le peintre s'est représenté lui-même (à la manière de Velazquez dans les Menines) en train de peindre ce tableau.** De nombreuses voix ont souligné que la chaise du peintre vue de profil forme une croix qui, avec la signature du peintre sur son portfolio, forme un tout qui n'est pas sans évoquer une tombe. On peut donc penser que non seulement le peintre a voulu souligner l'idée de transcendance évoquée plus haut, mais qu'il a voulu aussi **représenter le rapport de fascination qu'exerce ce monde sauvage sur les Américains,** et qu'à ce titre, **l'avancée galopante de la civilisation sur le continent (source d'infinis débats à l'époque) pourrait bien les amener à perdre irrémédiablement quelque chose.**

A ce titre, en en guise de conclusion, des observateurs ont fait remarquer que le taillis sur la montagne en arrière-plan ressemblait à des caractères hébreux qui (pour les initiés) signifient « *Almighty* ». On retrouve donc bien là cette idée de transcendance. Mais n'est-elle pas ambiguë ? **Faut-il y voir illustrée la bénédiction donnée aux Américains dans leur inexorable avancée, ou bien au contraire, la peur de voir disparaître sous les coups de la civilisation, un territoire béni, un Eden vierge et fascinant.**

## Document 2

Il s'agit ici d'un extrait d'une nouvelle d'Ernest Hemingway, elle-même extraite d'un recueil *The Nick Adams Stories*, paru après la mort de l'écrivain. **Nick Adams est une sorte d'alter ego de l'auteur,** et toutes les nouvelles d'Hemingway qui lui sont consacrées (bien qu'ayant été écrites tout le long de sa carrière) sont d'inspiration autobiographique. Dans cette nouvelle intitulée de façon significative « *The Last Good Country* », deux enfants – Nick adolescent, et sa sœur, qu'il appelle *Littless* – s'enfuient dans la forêt (du Midwest). Nick, qui adore roder dans la forêt et qui braconne volontiers des truites pour l'hôtel du village, veut échapper aux gardes-chasses qui sont venus l'arrêter. Après une première marche pour s'éloigner du village, les deux enfants arrivent à cette partie de la forêt où personne ne va jamais, et qui n'est connu que de lui et des Indiens. C'est à cet instant que commence l'extrait.

Les enfants quittent alors la partie de la forêt exploitée par l'homme, pour entrer dans la forêt *littéralement* vierge. **Et dans l'opposition entre le gigantisme des arbres et la petite taille (relative) de Nick et de sa sœur, on retrouve la démesure propre au sublime**, que l'on a rencontrée dans le tableau de Cole. Les enfants sont d'ailleurs de suite saisis par la solennité du lieu (« [I]t makes me feel very strange »), pris par ce sentiment de *awe* qui est la définition même du sublime. On retrouve la même dualité entre la forêt virginale et le lieu que Nick destine à leur résidence qu'il promet comme étant *cheerful* (l.21), qu'entre les deux rives du Connecticut du tableau de Cole. De même la puissance du lieu est soulignée aussi par « Littleless » en comparaison avec le domicile familial (« behind our house »). Nick en souligne tant l'intemporalité (« in the olden days ») que la bienfaisance naturelle (« This is good for you », l.22). Très rapidement, **la transcendance de l'expérience est vocalisée par les personnages**. La forêt est comparée à une église, Nick allant jusqu'à la présenter comme le penchant américain des cathédrales européennes. **Cette communion avec la nature des deux enfants est donc présentée comme quintessentielle à l'expérience américaine**. A ce titre, Nick (dont il est souligné qu'il est un habitué du lieu) et sa sœur font partie de ces nombreux personnages de la littérature (Huckleberry Finn en tête) et du cinéma américains qui fuient la civilisation qui leur est hostile pour se réfugier dans le *wilderness*.

**La virginité du lieu va de pair avec l'innocence des personnages**. Le dialogue, qui occupe la plus grande partie de l'extrait n'a de cesse d'osciller entre l'infantile et le métaphysique, sous l'effet de la religiosité de la forêt. Ils peinent à mettre des mots sur l'effet qu'a sur eux la cathédrale végétale (« It makes me feel very strange. », l.11). A ce titre la prose d'Hemingway, dont on retrouve le caractère oral et minimaliste bien connu, est là pour souligner **le caractère tout à la fois spontané et non articulé des émotions des personnages**. En ce sens, la nouvelle a recours à ce procédé qui consiste à **utiliser l'innocence des yeux et des mots d'enfants pour mieux remettre en question les normes du monde adulte et civilisé**. Ainsi l'âge adulte n'est-il défini par Nick que par les différents établissements pénitentiaires susceptibles de le recevoir ! Par ailleurs, à bien des égards, **la nature de la conversation entre Nick et sa sœur a les connotations conjugales de celle d'un couple incestueux**. C'est comme si dans cet Eden où pareils à Adam et Eve, ils s'apprêtent à manger des pommes, ils vivaient **une sorte de scène primitive**, affranchie des codes moraux de la société civilisée qu'ils ont décidé de quitter, ce que semble confirmer l'agnosticisme déclaré de Nick, qui, dans sa bienveillance, ne manquera pas de rappeler à sa sœur de faire ses prières, mais qui semble, pour sa part, être au-dessus des églises établies.

Cette prescience de Nick, son talent d'écrivain, mais aussi le caractère morbide qui semble être celui de l'écriture du personnage/auteur - membre de ce groupe désigné comme *the Lost Generation*- souligne le caractère désenchanté que suggérait déjà le titre de la nouvelle. Dans la nouvelle suivante, Nick/Hemingway part en Europe pour s'engager dans la Première Guerre Mondiale. On perçoit **le parallèle qui lie l'innocence des deux personnages vouée à disparaître, comme sont voués à disparaître les espaces vierges du continent américain**. On voit donc le caractère allégorique que véhiculent tant les deux personnages, que cette forêt ancestrale que Nick appelle « last good country that is left », l.25. Près d'un siècle après le tableau de T. Cole, l'Amérique est présentée par l'auteur comme perdant son innocence, en même temps qu'elle perd ses espaces vierges.

### Document 3

Le troisième document de la séquence consiste en un extrait de l'émission *CBS This*

*Morning*. Comme on peut facilement le deviner, il s'agit d'une émission matinale d'information. L'extrait commence par une présentation du reportage donnée par l'*anchorman*, alors qu'en arrière-plan une incrustation vidéo montre des grizzlys dans la nature. Le présentateur explique la situation : **un juge fédéral a décidé de suspendre la chasse de 22 grizzlys dans le Wyoming (et d'un dans l'Idaho)** rendue possible, maintenant que l'animal n'est plus sur la liste des espèces en voie d'extinction depuis 2017 (ce que ce même juge envisage de remettre en question). On retrouve donc dans ce document l'expression de **la même inquiétude face à l'éventuelle disparition du monde sauvage**. Le reportage va mettre en évidence **la confrontation de points de vue opposés face à cette problématique de conservation**. Le présentateur donne alors la parole à Stan Bush (on notera le patronyme), correspondant de la chaîne à Denver, qui a fait le déplacement dans le Wyoming. On note d'ailleurs les degrés de décalage entre un journaliste de télévision à NYC qui envoie le reporter d'une radio de Denver faire ce reportage à Yellowstone. La tonalité des échanges des journalistes du plateau après le reportage témoigne aussi de **la fascination pastorale ressentie par des citoyens new-yorkais**.

L'*anchorman* annonce les deux points de vue de l'histoire et, de fait, le reportage commence et Stan Bush souligne que les ours sont sous le tir croisé (« *caught in the crosshairs* ») de visions opposées à leurs propos. Car, en effet, que ce soit par le truchement du fusil ou de l'appareil photo, il s'agit bien de **regards divergents sur un même objet que va exposer ce reportage, tout en soulignant les limites de chaque point de vue**.

**Celui des environmentalists est le premier à être exposé**. A cet effet Tom Mangelsen est interviewé, en pleine nature, avec son matériel photo. C'est un photographe de la vie animale a atteint une certaine notoriété grâce à ce cliché d'un grizzly (d'Alaska) attrapant un saumon dans sa gueule.

Le journaliste est allé l'interviewer en plein travail. **Pareil à Thomas Cole avec sa toile, on le voit en train de prendre ses clichés**, après l'avoir entendu gravement exprimer sa crainte que des oursons ne deviennent orphelins si la chasse a bel et bien lieu. Le caractère anthropomorphe de la phrase donne le ton de la prise de position de Mangelsen qui fait volontiers appel au sentiment. Il a malicieusement obtenu un des 22 permis de chasse mis en jeu, avec la ferme intention... de ne pas s'en servir. **Son premier argument fait des grizzlys et de la nature un spectacle auquel les observateurs ont droit**, droit que l'ouverture de la chasse met en danger. Les grizzlys doivent être entretenus pour que les touristes puissent les admirer et les photographier lors de leur pèlerinage dans les Rocheuses. Le reportage montre des touristes en grand nombre au bord d'une route fréquentée en train de prendre un ours en photo. On retrouve ici **l'importance donnée à cette rencontre avec le monde sauvage, une « expérience » dont il s'agit de garantir l'accès à tous**.

Le reporter rappelle alors la situation juridique à grand renfort d'incrustation de mots-clés et d'images du Wyoming avant de passer la parole au camp adverse. En effet les autorités du Wyoming et de l'Idaho ont demandé l'autorisation de la chasse d'un certain nombre de grizzlys. Leur argument, exprimé par **Taylor Engum, guide-chasseur**, est en premier lieu sécuritaire. On le voit lui aussi en action, et sa posture est tout aussi caractéristique (pour ne pas dire stéréotypée) que celle de Mangelsen. **Son discours se veut être celui d'un véritable connaisseur de la nature** et du monde sauvage (à l'instar de Nick Adams ?). Il sait le véritable danger que représente un grizzly (« The truth about these bears... »). Son discours est aussi empreint de la foi envers les mesures scientifiques sur lesquelles se base la levée de l'interdiction de chasser. La conservation dont il souligne qu'elle a été très couteuse

est une « *success-story* », dont la chasse qu'elle a rendue possible est une juste récompense. Bref **il a une posture de raison contre les sentiments**. Les ours sont maintenant environ 700, ils sont nombreux au point qu'ils représentent un danger (on fera remarquer que leur nombre a été estimé à plusieurs dizaines de milliers à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). A ce propos, le reporter donne quelques statistiques. Après un effectif dramatiquement bas dans les années 70, leur population a effectivement atteint le nombre de 735...mais pour décliner à nouveau. La parole est redonnée à Tom Mangelsen. Selon lui, **ce tassement de l'effectif des grizzlys est à imputer aux conséquences du dérèglement climatique ce qui justifie qu'on les remette sur la liste des animaux protégés**. S'en suit une attaque du principe de la chasse, qui serait selon lui illégitime parce que **contraire aux principes de la sélection naturelle**. Un chasseur n'a en effet pas pour objectif de tuer les animaux les plus faibles de leur espèce, mais bien au contraire de s'en prendre aux plus beaux spécimens, ce qui représente non seulement une menace pour la survie des ours, mais aussi pour lui **un problème éthique**.

Le reporter annonce la décision légale définitive pour mi-septembre, et l'on revient au studio new-yorkais de CBS. **Les journalistes expriment leur fascination pour les ours si impressionnants mais si beaux en dépit du danger qu'ils représentent, ce qui, une fois de plus, rappelle l'expérience du sublime des documents 1 et 2**. Puis, dans un souci très télévisuel de ne heurter personne, s'en suit un bref échange résolument politiquement correct sur les enjeux du débat, en attendant la décision finale du juge (« We'll know soon ! »). **De fait, les grizzlys ont officiellement été remis sur la liste des espèces protégées fin septembre 2018.**

### Problématique du dossier

Quelle place a pu occuper la nature et le monde sauvage dans l'imaginaire américain à différents moments de l'histoire des Etats-Unis ?

### Niveau(x) concerné(s) : B2

**Ancrage dans les programmes - Notion / Thématique : L'idée de progrès, ou espaces et échanges**

#### Objectifs :

- Culturels : Littérature et peinture américaines, l'Ouest américain, les notions esthétiques du beau, du sublime et du pittoresque.
- Linguistiques
  - Lexique : La nature et le territoire, les sentiments, la religion, l'art.
  - Grammaire : Comparaison et contraste, modalités déontiques et épistémiques, utilisation de la voix passive, structures causatives, utilisation de USED TO, etc.
- Communicationnels : Expression orale en interaction et en continu, compréhension écrite et expression écrite
- Méthodologiques : Décrire une image en affinant ses outils d'analyse (canons esthétiques du beau, du sublime, du pittoresque) – Replacer une œuvre d'art dans un contexte historique – Défendre une opinion dans le cadre d'un débat.

**Exemple de projet à réaliser (« tâche finale »)** : Les élèves organisent une exposition de reproductions d'œuvres représentant le paysage américain (comme d'autres tableaux de la Hudson River School, ou encore des photographies de la nature ou de la faune américaine contemporaines comme par exemple celle de Mangelsen ou d'Ansel Adams) qu'ils auront choisies et en réaliseront les cartouches en anglais et/ou l'audioguide.

### Mise en œuvre

Deux possibilités d'exploitation paraissent envisageables. Soit exploiter les documents dans l'ordre chronologique, soit au contraire partir des débats actuels pour remonter le temps. C'est l'optique retenue ci-après.

#### Étape 1 : CBS This Morning

- Une **visualisation de l'introduction** permettra de **faire capter les données géographiques, et l'enjeu du débat aux élèves**. A ce titre, il sera intéressant d'avoir **recours à une carte** pour placer les différents lieux : les studios de CBS à NYC, Denver où se trouve la radio pour laquelle Stan Bush travaille, et bien sur le Wyoming, Jackson et Yellowstone. Les détails juridiques seront sans doute un peu complexes de prime abord mais les élèves comprendront aisément de façon globale que c'est de la protection des grizzlys qu'il est question (notamment à l'aide de l'illustration vidéo en arrière-plan).
- On attirera alors **l'attention des élèves sur les « both sides of the story »** annoncées par le présentateur, en leur annonçant que le reste du document va leur être projeté, et qu'ils devront, en compréhension globale, **discerner les protagonistes du débat**. Qui sont-ils? Quels sont leurs professions respectives ? Dans la mesure où certains élèves seront sans doute avertis du débat qui fait rage en France dans les Pyrénées, ils devraient assez facilement aller au-devant des parties en présence.
- On leur demandera alors de visionner à nouveau le document pour trouver les arguments que chaque camp utilise pour justifier ses positions. **Le droit de toute personne à venir observer les grizzlys à Yellowstone, vu comme une expérience fondamentale et inaliénable** selon Tom Mangelsen, **l'effectif suffisant et le danger** que les ours représentent selon Taylor Engum.
- On fera alors vocaliser aux élèves les différences entre situation et pratiques passées d'une part, et craintes envers l'avenir qui justifient les mesures de conservation d'autre part. Que craignent les écologistes ?
- On les amènera alors à s'interroger sur la légitimité des points de vue des deux camps respectifs.

Plusieurs possibilités de tâches intermédiaires s'offrent alors à nous, l'objectif étant d'amener les élèves à réutiliser les arguments des deux parties opposées. En **expression orale, l'enregistrement de l'émission d'une radio du Wyoming où les élèves incarnent des auditeurs intervenant au téléphone** pour donner leur point de vue. Ou **en expression écrite, la rédaction de lettres à la rédaction du journal local** dans le même objectif, ou sur des forums internet, avec une éventuelle expression écrite en interaction.

#### Étape 2 - Thomas Cole – *The Oxbow*

Il paraît indispensable d'éclaircir les enjeux dont la conquête du continent a été investie durant le XIX<sup>e</sup> siècle, avant d'aborder l'étude du texte d'Hemingway. C'est ce que va nous permettre – entre autres - le tableau de Thomas Cole.

- **Le tableau est projeté à la classe sans légende**. On invitera les élèves à formuler des **hypothèses** quant au lieu et à la date à laquelle la scène peinte se déroule. Sans doute, après l'étude de l'extrait de CBS Morning auront-ils envie de placer la scène dans l'ouest américain, ce qui sera nuancé par la suite. Quant au repérage chronologique, il sera sans doute

- approximatif, mais on doit parvenir à leur faire reconnaître le siècle.
- Après avoir éclairé les élèves sur l'œuvre, son titre, son auteur et date, on procède alors à une description de l'image s'appuyant sur le **contraste entre ses deux parties**, afin de mettre en évidence la différence entre le territoire sauvage, et le territoire habité.
  - On pourra alors **faire appel à leur jugement subjectif**. Une des deux rives du fleuve leur paraît-elle plus belle que l'autre ? Pourquoi ? S'interroger sur la beauté des deux zones aura vocation à faire **définir les canons esthétiques du beau, du sublime et du pittoresque**. A cet effet il serait sans doute intéressant que ce travail soit mené en **partenariat avec le professeur de philosophie**, ces notions faisant partie du programme de Terminale.
  - Arrivé à ce stade, il paraît indispensable que les élèves replacent **l'œuvre dans son contexte historique**. A cet effet, on les invite à faire des **recherches sur l'avancée de la frontière américaine à l'époque de la réalisation du tableau**. On en profitera pour faire localiser précisément le méandre, pour leur faire percevoir la dimension symbolique du tableau. Il ne s'agit pas de la frontière, mais du Connecticut, dans une partie du territoire déjà domestiquée. On partira alors de la forme du méandre en point d'interrogation pour amener les élèves aux **différents questionnements auxquels le tableau semble inviter le spectateur**. Les espaces vierges sont-ils voués à disparaître ? Cette expansion humaine est-elle légitime ? Faut-il la célébrer ou au contraire la déplorer ?
  - Le travail sur le pittoresque avec le professeur de philosophie aura permis aux élèves de prendre conscience qu'il prend appui sur des **détails ajoutés à la perspective qui attirent le regard du spectateur**. On invitera alors les élèves à en repérer dans le tableau : les bateaux qui traversent le fleuve, et la présence de Thomas Cole lui-même dans la forêt. La question sera alors posée du sens à donner sur cette présence de l'artiste dans la perspective des questionnements initiés précédemment. **Sa position est-elle motivée par des inquiétudes comparables à celle de Tom Mangelsen ?** On leur fera remarquer que c'est bien au beau milieu de la nature sauvage qu'il s'est installé. Sa fascination est-elle mâtinée d'inquiétude face à la possible disparition des espaces sauvages ?
  - Enfin on éveillera la sagacité des élèves aux **dimensions religieuses du tableau** en étudiant comment celles-ci viennent, elles aussi, s'articuler aux questionnements qu'on a soulevés. A cet effet, **on partira des ciels afin d'amener les élèves à s'interroger sur leur symbolique**. Là aussi, les interprétations possibles sont multiples : bénédiction du progrès ? ou au contraire courroux divin exprimé par l'orage devant la domestication des espaces sauvages ? On pourra alors faire remarquer la croix de la chaise de T. Cole, les caractères en hébreu... et s'interroger sur leurs possibles interprétations.

En tâche intermédiaire, on fera imaginer aux élèves une lettre ou une page du journal intime de Thomas Cole alors qu'il réalisait le tableau, en leur demandant d'explicitier les intentions possibles du peintre dans son acte de création.

Étape 3 - « The Last Good Country », E. Hemingway

- On commencera par faire émettre quelques hypothèses aux élèves en partant du paratexte, et de la phrase d'introduction à l'extrait.



- Pour que les élèves aient **une juste appréhension du cadre géographique et historique du récit**, il sera utile de leur faire chercher **quelques éléments biographiques concernant E. Hemingway, et les Nick Adams Stories**. L'objectif étant de leur faire savoir que ces nouvelles sont autobiographiques, que, au regard de la date de naissance de l'auteur (1899), l'histoire doit se passer vers 1915, qu'il a grandi dans le Midwest, et qu'il y a donc de fortes chances pour que l'intrigue de la nouvelle s'y déroule.
- On amènera alors les élèves à **placer le texte dans le cadre de la séquence, notamment à partir du titre de la nouvelle**. Ils auront déjà étudié l'avancement et la disparition de la frontière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir étudié deux documents exprimant une certaine préoccupation quant à la possible disparition des espaces sauvages, on devrait assez facilement éveiller leur sagacité à la lecture du récit sur les questions liées au territoire et à la nature.
- On passera alors à la **lecture du texte dans son intégralité**. Le récit en tant que tel est très succinct. On fera néanmoins vocaliser la situation aux élèves : il s'agit d'un adolescent qui s'enfuit dans la forêt avec sa sœur pour échapper aux gardes-chasses et ils parlent. On veillera aussi à faire percevoir aux élèves la différence entre le taillis qui porte la trace de l'activité humaine, et la forêt dans laquelle les deux personnages viennent de rentrer.
- L'étude plus rapprochée du dialogue de la ligne 10 à la ligne 23 permettra de **mettre en évidence quelques motifs centraux du passage : le caractère vierge et ancestral de la forêt, et son aspect sacré qui fait que les deux personnages la comparent à une église**. On attirera aussi l'attention des élèves sur **les sensations des personnages : ils n'ont pas peur, mais ils sont impressionnés**. Le descriptif de ces sensations devrait rappeler la définition du sublime abordée en étape 2.
- **On s'interrogera alors sur le titre**, et le sens à lui donner dans les paroles de Nick. Pourquoi « the last good country » ? On passera alors à une lecture plus resserrée des lignes 24 à 36 et on mettra cette question en parallèle avec la joie déclarée de Littleless. Pourquoi s'amuse-t-elle plus là que derrière la maison familiale ? Parmi les multiples réponses possibles, l'idée de liberté et d'éloignement de la civilisation devrait être exprimée. **On invitera les élèves à réfléchir sur le parallèle entre la forêt et les cathédrales européennes**. De même on les invitera à réfléchir sur l'agnosticisme de Nick, et à son positionnement vis-à-vis de la société.
- L'étude de la fin du dialogue permettra de mettre en lumière le caractère tout à la fois innocent, désespéré et illusoire de la conversation des deux personnages. Ce voyage chimérique en Europe paraît-il vraisemblable ? Que peuvent-ils dire de la définition de l'âge adulte donnée par Nick ? Que va-t-il se passer selon eux par la suite ? Peut-être les élèves se souviendront-ils qu'Hemingway est parti se battre en Europe ?
- Enfin l'évocation des pommes devrait mettre les élèves sur la voie d'une assimilation métaphorique de la forêt au jardin d'Éden. Et donc de s'interroger sur le sens de la métaphore. **Les espaces sauvages américains sont présentés comme des paradis perdus**. On pourra aussi inviter les élèves à mesurer que ce discours sur l'innocence perdue est susceptible de s'appliquer à la nation américaine tout entière. On pourra, à ce titre, les inviter à faire des recherches sur les auteurs de la

*Lost Generation*, et replacer ce texte dans la perspective du modernisme du début du 20<sup>e</sup> siècle.

Étape 4 - Réalisation (« tâche finale ») et évaluation.

### **Exemple de traitement du dossier avec commentaires du jury (EPC 328)**

Le candidat annonce d'emblée comme thème fédérateur le rapport entre les Etats-Unis et la nature, qu'elle soit apprivoisée ou hostile, présentée comme un sanctuaire ou comme un danger.

#### **Analyse du dossier**

##### **Document 1**

Le candidat souligne que le tableau est divisé en deux parties. A gauche les couleurs sont sombres. Les bois sont sombres et menaçants. Les arbres, frappés par la foudre, y sont victimes des éléments. La forêt semble impénétrable. A droite c'est l'inverse. Le candidat souligne l'impression d'harmonie qui se dégage de ce paysage apprivoisé (cultures, prés, bétail, fumées, champs, etc.).

Le candidat tire la conclusion que ce tableau est une représentation classique des Etats-Unis, en l'associant au jardin d'Eden de l'Ancien Testament. Il met en scène la rupture de l'espace américain entre société civilisée, frontière et ouest sauvage, et il s'inscrit dans le discours de la Destinée Manifeste.

Le candidat signale la présence du peintre, tourné vers le spectateur, qui, tapi dans l'espace sauvage, incarne un pont vers la civilisation.

*Commentaires du jury : Les enjeux de l'analyse du tableau sont bien perçus. Le candidat fait preuve de connaissances solides et pertinentes quant aux débats de l'époque, même si par ailleurs, il n'aborde pas les aspects esthétiques (la référence au sublime, notamment).*

##### **Document 2**

Le texte d'Hemingway illustre également deux aspects de la nature, sans pour autant en proposer une vue d'ensemble comme dans le tableau. Le candidat souligne les éléments d'atmosphère qui rapprochent la forêt sauvage d'une cathédrale, ainsi que les références à la Genèse et au Jardin d'Eden (les pommes). Il souligne que le couple formé par Nick Adams et sa sœur rappellent Adam et Eve. Soulignant que Nick Adams est un écrivain en herbe, il inscrit le dossier dans la thématique de la représentation de la nature.

*Commentaires du jury : Le candidat a bien perçu l'imagerie du texte, qu'il a su mettre en relation avec le tableau de T. Cole. La dimension littéraire du texte a été prise en compte. En revanche, le candidat n'a pas perçu la particularité du point de vue moderne d'Hemingway, notamment le fait que l'éventualité de la disparition des espaces vierges américains s'inscrit dans une vision désenchantée de la destinée américaine .*

##### **Document 3**

Le candidat souligne que l'extrait vidéo traite du débat sur la protection des grizzlys de façon objective et informative, avec renfort d'illustrations visuelles qui facilitent l'accès au sens. Il ajoute que l'aspect sacré n'est pas aussi saillant dans ce document.

*Commentaires du jury : Le candidat a là aussi bien souligné la spécificité du document, et en a tiré efficacement les principales lignes de force. En revanche, il n'a pas perçu que le caractère éthique de la démarche écologique de Tom Mangelsen*

*reflète la transcendance religieuse exprimée dans les documents 1 et 2.*

**Problématique annoncée :** *Is the American wilderness a dangerous place to be controlled, or is it a shelter needing protection ?*

**Niveau choisi :** Cycle Terminal - Classe de première – notion : Espaces et échanges - Niveau B2

*Commentaires du jury : Les choix du niveau et de la notion ne sont pas justifiés par le candidat.*

**Tâche finale :** *A video : an interview of a group of 2 or 3 people who have just visited Yellowstone. Give their varied opinions and feelings about what they've seen.*

*Commentaires du jury : La « tâche finale » ne prend pas assez appui sur les éléments du dossier. Nombre d'activités du parcours judicieusement proposé par le candidat vont amener les élèves à prendre conscience d'aspects culturels fondamentaux... que cette tâche ne permet pas vraiment de « réinvestir ».*

### **Ordre retenu pour l'exploitation des documents.**

Le candidat indique vouloir s'appuyer sur la qualité visuelle du tableau de T. Cole pour entrer dans la problématique du dossier. Il indique aussi que le tableau offre une perspective extérieure des enjeux du dossier que l'extrait d'Hemingway va enrichir d'un point de vue plus intérieur. Les deux documents seront rapprochés, avant d'aborder le document de CBS, plus récent, et ayant vocation à ouvrir la discussion de la tâche finale.

*Commentaires du jury : La démarche pédagogique est bien pensée, même si la symétrie établie entre les documents 1 et 2 est quelque peu discutable.*

### **Mise en oeuvre**

#### **Etape 1 : The Dichotomy of the American wilderness.**

Le candidat choisit de diviser l'image en deux pour une exploitation en demi-groupe, et, s'appuyant sur la création d'un déficit d'information, convie ses élèves à un *guessing game* en binômes. L'image est ensuite projetée, ce qui permet de verbaliser les oppositions entre les deux zones du tableau, et de s'exprimer sur ce que le tableau évoque en termes de représentations de la nature. Suite à cette activité, le candidat se fonde sur les connaissances des élèves pour mettre en place le contexte historique de la Conquête de l'Ouest et de la Destinée Manifeste.

*Commentaires du jury : La fragmentation d'un document a souvent vocation à le dénaturer. C'est particulièrement vrai pour le tableau de T. Cole qui fonctionne sur la base de la confrontation entre zones sauvage et apprivoisée. De même, le jury est réservé tant sur l'intérêt que sur le réalisme du guessing game. L'accès à l'interprétation du tableau se passe aisément de ces manipulations. En revanche, le jury apprécie la démarche qui vise à inscrire le tableau dans le contexte historique de l'époque.*

#### **Etape 2 - What Defines the « Last Good Country »?**

A partir du paratexte, et du paragraphe introductif, le candidat fait émettre des hypothèses sur la nature du document, ainsi que sur l'intrigue de la nouvelle. Les élèves sont conviés à une lecture individuelle au cours de laquelle ils effectuent les repérages suivants : *Characters / Relationships / Feelings / Places*. Son objectif est de faire percevoir aux élèves le lien établi entre la forêt sauvage américaine et les cathédrales européennes. Les élèves sont alors invités à tirer des conclusions de ce rapprochement, et à percevoir le motif de la transcendance qui sature le texte.

Une mise en parallèle des deux premiers documents permet d'établir des liens intéressants entre eux, et d'approfondir la dimension religieuse du regard que les Américains portent à leur territoire, et qui a servi leur expansionnisme.

*Commentaires du jury : Là encore, les élèves sont amenés à percevoir la spécificité de l'extrait littéraire que le candidat leur propose. Le jury apprécie la volonté de faire repérer aux élèves l'imagerie utilisée par Hemingway, tout en l'inscrivant dans la problématique sous-jacente à son projet. La mise en relation des deux documents va permettre aux élèves de percevoir la transcendance qui imprègne la relation que les Américains entretiennent avec leur territoire.*

Le candidat annonce une première tâche intermédiaire : *Imagine and act out a conversation between Nick, his sister and their mother when they return home.*

*Commentaires du jury : Compte tenu de l'intrigue (des enfants partis en fugue), cette tâche ne paraît guère réaliste ! De surcroît elle ne paraît pas propice à l'exploitation des éléments culturels du dossier.*

### **Etape 3 – The American Wilderness Today**

Le candidat choisit de projeter l'introduction du reportage vidéo qui permet de percevoir la situation d'énonciation, ainsi que les enjeux du débat : la protection des grizzlys du Wyoming et de l'Idaho.

La suite du reportage est ensuite projetée. Les élèves doivent relever les arguments des deux camps en présence et les classer. Ils sont ensuite interrogés sur leur propre opinion sur la question, sans que le moindre jugement soit exprimé dans un sens ou dans un autre.

*Commentaires du jury : Le candidat propose une exploitation très ciblée et efficace du document, en amenant les élèves à comprendre l'essentiel des arguments des parties en présence.*

### **Etape 4 - Préparation de la réalisation / « tâche finale ».**

Une dernière étape de synthèse est prévue par le candidat pour que les élèves mobilisent les outils linguistiques et les arguments pour réaliser leur *interview*.

Franck Wauters et Justine Desestret-Doherty  
avec la commission EPC

### **3.1.2. Exemple n°2 – Dossier EPC 506 (*Love, sideways*)**

#### ***Pistes d'exploitation proposées par le jury***

Ce sujet s'articule autour de 4 documents qui disent le sentiment amoureux de biais. Les tropes du discours amoureux sont détournés pour mieux dire la sincérité du transport qui agite les instances narratives.

Dans son *Sonnet 130* (document 1) Shakespeare s'éloigne des tropes de la poésie pétrarquiste dont les deux derniers vers soulignent la vacuité. Chaque vers est une reprise parodique des traditionnels éléments d'un blason (discours superlatif, comparaison des attraits de la femme aimée aux éléments naturels les plus sublimes ou raffinés) car ici le portrait que Shakespeare brosse de sa bien-aimée est peu flatteur : rien chez elle, qu'il s'agisse de son apparence, de sa voix ou même de sa démarche, ne semble à la hauteur des qualités traditionnellement célébrées dans la poésie amoureuse. C'est que, nous dit Shakespeare, les discours amoureux pré-établis sont mensongers et impropres à dire ce qui rend l'être aimé unique aux yeux

du poète. Ce qui pourrait passer pour de la muflerie devient, à la faveur des deux derniers vers, une déclaration d'amour frappée au sceau de la sincérité.

Avatar du *Sonnet 130*, on retrouve dans « Blah Blah Blah », chanson composée en 1931 par George et Ira Gershwin, le même argument d'épuisement du sens dans une expression avant tout mécanique. Il ne saurait d'ailleurs en être autrement pour un personnage dont le prénom même est un malentendu (« I was named Duke after the family dog »). La déclaration d'amour est ici présentée comme un passage obligé, rituel codifié avec ses techniques, ses œuvres de référence et figures tutélaires (« I learned it from the screen »), qui se réussit à force d'étude et de répétitions. Toutefois, si l'étudiant appliqué a en effet relevé les rimes de circonstance, le poème qu'il a ainsi créé ne véhicule aucun sens. La chanson est bien entendu une parodie qui sous-entend que la poésie amoureuse est affaire de forme plus que de substance : tant qu'il y est question de lune, de cieux, d'yeux et de cheveux, l'exercice est réussi. Le « blah blah blah » débarrasse la déclaration de tout ce qui l'ancrerait dans la situation d'énonciation, ainsi elle pourrait être adressée à n'importe quelle amante, de façon quasi interchangeable. C'est exactement ce que Shakespeare reproche au langage amoureux dans les deux derniers vers de son *Sonnet 130*.

Le langage revigoré est également au cœur du poème d'Adrian Henri, *Tonight at Noon*, qui dit un amour à sens unique. Le poète éperdu sait que ses sentiments ne sont pas payés de retour mais plutôt que de dire sa solitude et son désespoir, il décrit un monde à l'envers où tout est chamboulé – comme par un tourbillon amoureux – où tous les repères sont inversés, seule condition, finalement, pour que la réciprocité de son élan puisse advenir. Le langage poétique redynamise alors le réel en détournant les clichés et en inventant de nouvelles logiques, qui font système puisqu'elles rendent l'invariant amoureux possible. Ce bouleversement est indiqué par l'oxymore contenu dans le titre et qui nous révèle d'emblée la clé de lecture du poème. Le langage réécrit le monde dans toutes ses dimensions : naturelle (v.8-9, v.11), économique (v.2, v.24), sociale (v.4), anecdotique (v.25-26 ; anecdote locale v.13), historique (v.7, v.12, v.15 ; actualité internationale au moment où le poème a été composé v.6, v.16-17), littéraire (v.18), culturelle / idiomatique (v.5, v.14) et linguistique (v.19, v.20).

Curieux poème, donc, qui se conclut sur la possibilité de l'amour, à la fois point d'orgue et point de départ, alors même qu'il faut y lire un point de fuite et une impasse. Par ailleurs, tout comme le *Sonnet 130* de Shakespeare montre du doigt les codes de langage de son temps qui figent le sens, ici les angoisses d'un monde polarisé affleurent à la surface de l'imagination foisonnante d'Adrian Henri.

Enfin, on trouvera dans le document 2 des échos de toutes les pistes d'analyse et d'interprétation précédemment évoquées. Dans cette transposition de *Measure For Measure* de Shakespeare au Far West, on comprend que le jeune homme (Johnny) se trouve en prison, promis à la pendaison pour avoir tué un homme qui tentait de séduire un peu trop agressivement Bella, son amoureuse (mais aussi, on le comprend à demi-mot, celle de beaucoup d'autres hommes). On apprend également au cours de la scène que Bella s'est offerte à un autre homme dans l'espoir de renverser le sort funeste promis à son *beau*, ce qui provoque la colère et la jalousie de Johnny et nous permet d'assister à une drolatique querelle d'amoureux où c'est l'amour fou que se portent les deux personnages qui se donne à entendre, au-delà des cris et des mimiques et de la gestuelle outrancières. La scène s'articule autour d'une chorégraphie faite de va-et-vient, d'éloignements et de rapprochements, dans les gestes comme dans les paroles. L'axe de symétrie chorégraphique est la porte de prison qui sépare les deux amoureux tandis que l'axe de symétrie argumentatif

est le reproche mutuel qu'ils s'adressent, chacun se sentant négligé par l'autre, accusé de causer un déséquilibre entre l'intensité de l'amour prodigué et celle de l'amour reçu. Tout au long de la chanson, on observe une série d'oscillations-gigognes : couplets individuels / refrains *chorus* identiques ; éloignement / retrouvailles ; tragédie (évocation de la mort prochaine de Johnny) / comédie (comique de geste, polysémie « bang bang bang ») ; eros / thanatos. Même les mouvements de doigts sont alternés ou simultanés. La conclusion de la première partie, qui semble entériner la discorde entre les deux personnages qui se tournent le dos sur une grimace peu engageante, n'est pourtant rien d'autre qu'une déclaration d'amour, chacun jurant que si tout était à refaire ils le referaient à l'identique par amour de l'autre. Le comique de la scène naît de cette dissonance entre fond et forme.

La seconde partie de la scène rejoint le propos des documents 1 et 4 : le ton se radoucit, l'arrangement musical se fait plus sirupeux, les amoureux semblent revenus à la raison et peuvent désormais échanger les poncifs de la déclaration amoureuse, tout en soulignant la vacuité (« I would give up other men / No you wouldn't ! », « I will love you til I die / 6 more hours, what a guy ! »). Enfin, la grandiloquence de ces serments est quelque peu entamée par la posture ridicule des personnages, juchés sur des bottes de foin.

Tous les documents se concluent sur une note positive : dans le document 3 l'amour fantasmé devient possible le temps d'un poème. Le document 2, quant à lui, se conclut sur un écho symbolique : alors qu'à la fin de la première partie les amoureux empoignaient rageusement les barreaux de la porte de prison avant de se tourner le dos, à présent ils se retrouvent, se font face et se saisissent les mains à travers les interstices. La pirouette finale du poète dans le *Sonnet 130* présente la lucidité et l'honnêteté comme les vertus cardinales de l'amour vrai. Enfin, malgré le néant sémantique de la chanson imaginée par Duke dans le document 4, il semble bien que seule l'intention (c'est-à-dire la sincérité du sentiment) compte. L'amour se comprend et se déclare en dépit et au-delà des clichés : c'est la conclusion, à la fois honnête et comique du personnage : « I meant every word ! ».

**Problématique du dossier :** Comment dire le sentiment amoureux de façon détournée ?

**Niveau concerné :** Cycle Terminal (classe de Première) – LELE – B1 vers B2

**Ancrage dans les programmes - Thématique :** « la rencontre avec l'autre, l'amour, l'amitié »

On relèvera que dans ce dossier, tous les documents permettent aussi bien de lancer efficacement la séquence que d'en poser l'enjeu conceptuel, ainsi une grande variété de hiérarchisations sont envisageables et opérationnelles. De plus, quel que soit le document retenu en entame, l'équi-sémantisme des supports peut conduire à des propositions de parcours pédagogiques qui n'envisagent pas nécessairement une analyse successive de chacun des documents mais qui proposent d'en dynamiser l'étude par un travail conjoint de deux documents étudiés chacun par un demi-groupe classe.

L'exploitation des supports nécessitera de mobiliser avant tout les outils de l'explicitation, en particulier dans les documents 1 et 3 où chaque vers est une variation sur un même thème. L'enrichissement de la langue se fera donc par le biais d'un travail systématique de reformulation. Enfin, le travail sur le document 2 ne fera pas l'économie d'une prise en compte de la mise en scène.

Dans les lignes qui suivent on trouvera quelques pistes non hiérarchisées de parcours d'accès au sens pour les élèves.

### Document 1

- aborder le poème sans les deux derniers vers et laisser les élèves réagir : les vers 1, 6 et 9-10 sont les plus immédiatement compréhensibles et permettront des relevés initiaux dont le procédé de compréhension pourra ensuite être décliné sur tout le reste du poème,
- une fois le principe du sonnet établi (détournement des codes du blason), proposer aux élèves de lister les parties du corps évoquées par le poète et reformuler le propos porté sur chacune. Les codes du détournement autorisent une compréhension des termes *dun* v.3, *wires* v.4, *reeks* v.8, *tread* v.12 par inférence,
- résumer le propos du sonnet avant de révéler les vers 13-14, dont *rare* v.13 et *false compare* v.14 servent d'appui pour formuler la glose.

### Document 2

- visionner la première partie du document jusqu'à la pause et laisser réagir les élèves : les relevés devront permettre d'établir les raisons de la discorde, l'idée qu'ils se disputent parce qu'ils s'aiment et que cette apparente contradiction est le ressort comique de la scène,
- procéder à un second visionnage avec pour consigne de s'intéresser à la chorégraphie : on conclura que celle-ci appuie le mouvement de l'argumentation,
- dans seconde partie de la scène (dernière minute de la vidéo) : les élèves relèveront le radoucissement du ton et le retour à la concorde. Un second visionnage du passage sera l'occasion de donner pour consigne de s'interroger sur les échos avec les documents 1 / 4 : où sont les clichés ? et comment sont-ils tournés en dérision ?

### Document 3

- une rapide activité de pré-lecture à partir du titre s'impose afin d'y faire relever l'oxymore et formuler quelques hypothèses sur le propos du poème qu'ils s'apprêtent à découvrir,
- il n'y a pas d'autre choix ensuite que de procéder à une lecture intégrale du poème car ce sont les deux derniers vers qui livrent la clé de lecture : ce n'est que dans ce monde à l'envers que l'amour du poète sera payé de retour
- analyse à rebours : en partant de la fin parcourir à nouveau le poème en explicitant les bouleversements imaginés par le poète
- enfin, on attirera l'attention des élèves sur la date du poème et, partant, sur le lien entre celle-ci et le monde décrit par Adrian Henri.

### Document 4

- écoute suivie d'une reformulation de la situation
- faire relever aux élèves les rimes que le personnage a retenues pour sa chanson et établir un lien avec les stéréotypes détournés dans le document 1, par exemple.
- proposer une question de réflexion: s'agit-il ou non d'une chanson d'amour ? Cela permettra de faire percevoir l'enchâssement des voix :

celle du personnage qui récite au premier degré une chanson d'amour sans intention parodique, et celle des auteurs, pleine d'ironie, qui se jouent des codes du genre.

Les documents du corpus offrent des opportunités d'écrits d'imitation exploitables au gré du parcours d'apprentissage. Voici deux propositions possibles :

- tâche intermédiaire fondée sur l'étude du document 1 : écriture d'un contre-blason dans lequel le poète fait l'éloge détourné de son amant tout en interrogeant les stéréotypes attachés à la virilité désirable (inversion du point de vue par rapport au Sonnet 130). On pourra conserver les deux derniers vers de Shakespeare en guise de chute.
- tâche intermédiaire fondée sur l'étude du document 3 : écriture d'imitation qui ancre les bouleversements imaginés dans le Royaume-Uni de 2019 et qui respecte les différents types de logique qu'Adrian Henri subvertit. On peut imaginer pour cette tâche intermédiaire une écriture collective, et pourquoi pas à la façon d'un cadavre exquis.

Enfin, une possibilité d'aboutissement d'une séquence fondée sur ce corpus serait d'inviter les élèves, à produire une anthologie de poésie amoureuse décalée, fondée en partie sur les écrits d'imitation amorcés en tâches intermédiaires qui seraient alors développés, auxquels on leur demandera d'ajouter une production originale. Une préface devrait également être rédigée, qui présente l'axe de regroupement de ces poèmes, leurs spécificités et leurs échos. Cette « tâche finale » est parfaitement réalisable en groupes plutôt qu'individuellement. Cela favorisera le croisement des regards sur les productions des uns et des autres, ainsi qu'une réflexion commune sur la production originale demandée.

Michael Schaffar  
avec la commission EPC

### 3.1.3. Exemple n°3 – Dossier EPC 338 (*Bridges of New York*)

#### *Exemple de traitement du dossier avec commentaires du jury*

<b>Éléments proposés par le candidat lors de sa présentation</b>	<b>Commentaires du jury</b>
<p style="text-align: center;"><b>Analyse du dossier</b></p> <p>Le candidat débute son propos par l'exposition des thèmes : une ode à la modernité, à l'architecture, aux ponts de New York, faisant ressortir leur portée symbolique dans l'imaginaire américain.</p> <p><b>Document 1</b> Le candidat repère le lyrisme dont est empreinte l'écriture poétique (O ... , allitérations en [c] <i>cable</i>, [w] <i>woven wire</i>, <i>wrought</i>, [s] <i>silvered</i>, <i>sea</i>, <i>mist</i>), établissant en cela un parallèle entre la</p>	<p><i>Le jury apprécie la pertinence et la précision de l'identification du thème du dossier.</i></p> <p><i>Sans qu'il y ait paraphrase ou reformulation, des pistes d'interprétation sont d'emblée proposées. Le candidat manifeste le souci de clarifier les rapports entre les formes poétique et</i></p>



forme poétique et la forme architecturale. Le candidat pointe la prouesse technique, fruit du génie et des efforts de l'Homme (référence aux origines allemandes du concepteur du pont). L'harmonie entre bâti et nature est soulignée par les envolées lyriques présentes dans les passages entre guillemets.

### Document 2a et 2b

**2a** : Une analyse sémiologique de l'image très pertinente et détaillée fait apparaître la composition de l'affiche : insistance sur les aspects verticaux, à l'image des piles du pont, le mouvement chronologique et horizontal (à gauche les enfants, à droite les adultes qu'ils sont devenus).

Le candidat établit un parallèle entre la lettre A dans les titres de 2a *America* (pont) et 2b *Manhattan* (monuments emblématiques de la ligne d'horizon de New York).

**2b** : Le candidat remarque que le pont ici aussi occupe la partie la plus importante de l'affiche et le couple semble se repaître de la contemplation du pont comme il le ferait d'une œuvre.

### Document 3

Le candidat insiste sur l'importance des questions récurrentes dans une interview à caractère biographique. Walsh, l'interviewé, a consacré sa vie entière à la construction d'un trésor patrimonial américain, avec l'extrême fierté d'avoir contribué à la grandeur de son pays.

### Présentation didactique

#### Problématique :

En quoi l'architecture et les monuments contribuent-ils à la construction/au renforcement de la fierté nationale américaine ?

#### Niveau de classe visé :

Terminale STI2D  
L'idée de progrès

*architecturale et le sens.*

*Le jury apprécie la justesse de l'analyse sémiologique de l'image dont le candidat tirera profit lors de l'exploitation pédagogique.*

*Ici le candidat se borne à une reformulation du contenu du document.*

*La problématique est pertinente et dynamique. Elle illustre et prolonge les enjeux du dossier.*

*Par ailleurs, il conviendrait de ne pas négliger la dimension artistique du dossier.*

<p>Matériaux et structures Niveau B2 du CECRL 'Rédiger un texte personnel en exprimant son point de vue.'</p> <p><b>Tâche finale</b> À l'occasion du printemps des poètes, vous rédigerez un poème sur une construction américaine en faisant apparaître votre vision personnelle. Votre poème sera publié dans le journal du lycée. Vous devrez par ailleurs en proposer une mise en voix.</p> <p><b>Objectifs</b> <b>Culturels</b> : NYC, ses <i>boroughs</i>, ses monuments emblématiques, NYC et le cinéma américain, les réalisateurs américains. <b>Linguistiques</b> : lexique de la description d'images, vocabulaire élémentaire de l'analyse d'un poème (figures de style). <b>Grammaticaux</b> : le passé, les exclamatives. <b>Phonologiques</b> : accent de mot, accent de phrase, prosodie et lecture expressive.</p> <p><b>Appuis</b> : supports visuels facilitateurs de prise de parole, champ lexical sans complexité. <b>Obstacles</b> : forme poétique, figures de style, fond musical perturbant.</p> <p>Étape 1 : <b>A poster with a view.</b> Doc 2a et 2b</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Anticipation uniquement à partir des titres des films et de leur typographie. Mobilisation des connaissances des élèves sur NYC.</li> <li>- Travail en binôme : deux groupes disposent chacun d'une affiche. Description interactive d'un groupe à l'autre afin de réaliser un croquis de chaque pont.</li> <li>- Mise en commun des similitudes et des différences (expression du contraste) entre les deux affiches et les deux ouvrages d'art.</li> </ul>	<p><i>Un travail de nature littéraire est le bienvenu dans la série visée pour peu qu'il soit correctement étayé.</i></p> <p><i>La perspective d'envisager d'autres sites patrimoniaux prédispose à l'ouverture culturelle des élèves.</i></p> <p><i>Le travail de mise en voix retient l'attention du jury.</i></p> <p><i>Les objectifs sont en cohérence avec la spécificité du dossier. Les références aux programmes sont précises et pertinentes.</i></p> <p><i>Il s'agit d'une approche concrète de l'effort de déduction du sens à partir de la forme.</i></p> <p><i>Il s'agit d'une mise en situation vraisemblable de la production orale (déficit d'information).</i></p>
---	---

Tâche intermédiaire #1 :

*You are the assistant of a film director for a movie set in NYC. Choose the symbol that best represents the city and write a short memo for the director.*

Étape 2 : **A sublime bridge with a view.**

Doc 1

- Projection du poème :  
Identification des éléments formels élémentaires (*poem, free verse, no rhymes, stanza*).
- **Strophe 1** : relever les champs lexicaux de la construction, du lien avec la nature.
- **Strophe 3** : dimension lyrique de la strophe. Repérage des spondées. Division du poème en deux parties. Travail de groupes.
- Travail d'écoute à partir d'une mise en voix du poème.  
G1 : relever les termes qui explicitent le contraste entre le pont et ce à quoi il s'oppose. G2 : relever le lexique mélioratif. Cheminer vers la notion de sublime et de romantisme.

Tâche intermédiaire #2 :

Rédigez une strophe supplémentaire pour prolonger le poème.

Étape 3 : **A bridge with a dangerous view.**

- Anticipation à partir du paratexte du document 3.
- Travail en binôme : *Write ten words you expect to hear.*
- Mise en commun sous forme de carte heuristique.
- Ecoute fractionnée :  
Première écoute : début du document. Phase de repérage global et vérification des hypothèses lexicales (cf. supra) en production orale en continu. Le candidat précise qu'il sera rappelé

*Il est intéressant que le candidat s'attache à inscrire l'activité dans le cadre de l'un des thèmes structurants du dossier (le cinéma américain).*

*Quelles sont les consignes qui accompagnent cette étape ? Une mise en commun est-elle prévue ?*

*Dérive possible : imaginer systématiquement une tâche d'écriture visant à prolonger une œuvre qui constitue déjà une entité.*

<p>aux élèves que cette démarche d'anticipation (<i>Wh- questions</i>, par exemple) sera récurrente.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Deuxième écoute : suite du document. Consigne : <i>What can you hear?</i></li> <li>- Procéder aux repérages sur la biographie de Walsh, puis imaginer le questionnement correspondant en deux temps :</li> <li>- Mise en commun des informations biographiques puis travail en groupes afin de reconstituer les questions.</li> <li>- Ecoute de la fin du document.</li> <li>- Après ce relevé, les questions sont réparties entre différents groupes, chargés de repérer les éléments de réponse.</li> <li>- Mise en commun, trace écrite. Souligner l'importance de l'expression '<i>something big and permanent that can be visited and pointed to</i>' pour pouvoir faire le lien avec la tâche finale.</li> </ul> <p>Étape 4 : tâche finale, qui pourra être évaluée.</p>	<p><i>Ce rappel est utile en ce qu'il rend l'élève autonome (appropriation d'éléments méthodologiques).</i></p> <p><i>Il est intéressant de se centrer sur ce qui est perçu (hear) à ce stade plutôt que ce qui est compris (understand).</i></p> <p><i>Le fractionnement de cette tâche permet à tous les élèves d'être actifs ; il permet un accès plus fin au sens.</i></p> <p><i>Cohérence de la transition.</i></p>
--	--

Violette Tanet, Maxime Lachèze, Catherine Lanquetin  
avec la commission EPC

### 3.1.4. Exemple n°4 – Dossier EPC 576 (« *Everything is a remix* »)

#### **Exemple de traitement du dossier avec commentaires du jury (EPC 576)**

En dépit de maladresses dans l'approche didactique, le candidat se démarque par une analyse fine et problématisée, et une capacité, dans l'entretien, à corriger, affiner, et prolonger ses réflexions pédagogiques.

<b>Éléments proposés par le candidat</b>	<b>Commentaires du jury</b>
<p>Le candidat amorce son exposé par une citation de Roland Barthes : « Tout texte est un tissu de citations », soulignant la genèse du processus d'écriture. Il explique ensuite que les œuvres n'adviennent pas sans prédécesseur.</p>	<p><i>La citation mentionnée est utilisée de façon pertinente, et témoigne de bonnes connaissances universitaires. Le candidat montre qu'il a clairement identifié la problématique liant les différents documents.</i></p>
<p><b>Problématique universitaire</b> Dans quelle mesure l'auteur est-il à</p>	<p><i>La formulation de la problématique</i></p>

l'origine de la création artistique ?

Le candidat précise ensuite son propos en soulignant les points communs aux 3 documents du dossier :

- l'écrivain comme simple être humain
- le concept de réécriture

### **Analyse**

#### 1<sup>ère</sup> partie

Le candidat indique que le personnage au centre du document 1 est Arthur Conan Doyle, un écrivain à succès, comme en témoignent ses connaissances (d'autres artistes), ses ressources financières, et son statut social.

A partir de relevés, le candidat dresse le portrait du protagoniste : un homme de famille, mais aussi un homme de chair, comme l'indique son goût pour le sport.

Le candidat établit que les artistes mentionnés sont des récepteurs avant d'être des concepteurs, en s'appuyant sur les documents 2 et 3.

#### 2<sup>ème</sup> partie

Après avoir abordé le document 1, le candidat fait référence au document 3 en insistant sur la dualité du support (entre recette et roman noir). Le candidat appuie son argumentation sur des repérages précis dans les documents. Il associe cette dualité à un processus de réécriture, une démarche mentionnée également dans le document 2 (image de la machine à écrire).

De nouveau, le candidat croise les 3 documents pour illustrer son propos, en déclinant l'idée de réinterprétation en plusieurs idées : reproduire, se nourrir d'un terreau pour faire émerger une idée nouvelle, s'émanciper d'un modèle.

Le candidat conclut son analyse en affirmant que les documents remettent en question le concept d'auteur.

*révèle une bonne prise de distance, et par conséquent, une compréhension fine du dossier.*

*Le candidat décline sa problématique en axes qui vont orienter son analyse. La mise en relation des documents apparaît donc clairement.*

*Le candidat sélectionne des éléments à propos dans différents documents pour faire émerger une ligne de tension du dossier.*

*Le candidat fait montre de distance critique dans la problématisation des enjeux du dossier.*

*Là aussi, le tissage permanent des documents est guidé par une volonté d'approfondir la réflexion conceptuelle sur le sujet. Ce travail s'appuyant sur des citations précises extraites des documents garantit une lisibilité du propos du candidat par le jury.*

*Dans un souci de clarté, le candidat synthétise le questionnement principal qui sous-tend le dossier.*

<p><b>Niveau:</b> Cycle terminal, série littéraire, LELE Thématique : Je de l'écrivain, jeu de l'écriture Niveau visé : B2</p>	<p><i>Le choix est justifié et appuyé par une présentation pertinente des descripteurs du CECRL.</i></p>
<p><b>Problématique :</b> Should we ever use the single form of the word "author"?</p>	<p><i>La formulation manque de clarté mais le candidat parvient, en entretien, à l'amender et la simplifier.</i></p>
<p><b>Tâche finale:</b> Using Julian Barnes's text, write a biography of Mark Crick at the time he was creating the lamb recipe.</p> <p>Le candidat présente les différents objectifs et se fonde sur des aller-retours entre les documents pour étayer sa présentation des éléments facilitateurs et/ou obstacles pour présenter les 4 séances de son projet pédagogique.</p>	<p><i>La réalisation de la « tâche finale » semble problématique au regard des activités proposées par la suite (les élèves n'auront pas d'éléments suffisants sur Julian Barnes pour mener à bien cette tâche). Le candidat propose, lors de l'entretien, des solutions pour pallier ces difficultés.</i></p>
<p><b>Étapes de la mise en œuvre</b> (4 séances) : lire, écrire et publier</p> <p><u>Étape 1 : document 3</u> Le candidat propose un premier travail à partir du premier paragraphe rédigé (l.15) qu'il aura didactisé (mots spécifiques cachés) afin de faire émerger la notion de roman policier. Par le biais de relevés effectués en groupes, les élèves devront déterminer la démarche de l'auteur (source d'inspiration / résultat final). L'étape se termine par une lecture in extenso du document (paratexte inclus).</p> <p><i>Tâche intermédiaire formative:</i> "write a recipe in the style of Raymond Chandler".</p> <p><u>Étape 2 : document 2</u> Une phase d'anticipation s'opère à partir d'un "spidergram" autour de la notion de création. Puis la première partie de la</p>	<p><i>Le candidat synthétise la portée de son projet.</i></p> <p><i>Thèmes donnés donc non transférables.</i></p> <p><i>L'organisation de cette étape mérite une inversion des phases de travail : partir du roman noir pour arriver à la recette peut conduire les élèves à un contresens sur l'analyse du document.</i></p> <p><i>Du fait du choix de niveau annoncé par le candidat, le jury note le caractère peu ambitieux de cette tâche intermédiaire. De plus, la redondance de l'activité est problématique. Ceci sera évoqué en entretien et le candidat proposera d'élargir l'exercice à d'autres styles tout en étant consciente des limites de cette modification.</i></p> <p><i>Cette phase d'anticipation peut sembler artificielle à la lumière de l'activité qui suit. En effet, le but de ce remue-ménages n'apparaît pas clairement et</i></p>

vidéo est visionnée sans son pour en repérer les images fortes. Une phase d'arrêt sur image permet aux élèves de mener un questionnement sur le concept de "copying". L'intégralité de la vidéo est enfin visionnée avec le son, dans le but de trouver les éléments justifiant la copie comme outil de création. Le travail se poursuit hors classe par la rédaction d'un court texte argumentatif sur cette question.

### Etape 3 : document 1

Afin de préparer cette étape, le document sera lu hors de la classe. Ensuite, en classe, un travail de repérage et de classification est mené. Il doit faire apparaître la notion de métalittérature : le personnage, sa figure et ses avatars. Les élèves découpent le texte en 3 parties auxquelles ils doivent donner un titre. Ce travail a pour but d'entraîner les élèves à la production d'un texte bien structuré. Pour renforcer la compréhension du texte et travailler un objectif grammatical, il est demandé aux élèves de produire une frise chronologique à partir des différentes actions évoquées dans le texte.

L'étape se termine par un travail de recherche des expressions figées ainsi que par une recherche hors classe sur les deux principaux auteurs mentionnés dans le document.

Le candidat, en conclusion, envisage la réponse à la problématique formulée en amont.

*ne permet pas de développer une compétence de compréhension de l'oral.*

*Dans cette étape, le jury s'interroge sur l'intérêt d'une lecture du document hors classe, étant donné le niveau choisi.*

*Cette phase ne permet pas de développer des savoir-faire transférables puisqu'il faut avoir compris le texte pour être en capacité de donner des titres et non pas l'inverse. Il s'agit donc d'une phase de vérification et non pas d'entraînement, ce que le candidat percevra et explicitera pendant l'entretien.*

Pascal Glories, Franck Wauters et Catherine Plankeele  
avec la commission EPC

### ***Pistes d'exploitation proposées par le jury (EPC 576)***

Ce dossier, en s'appuyant sur des personnages iconiques de la littérature anglophone, s'articule sur les notions d'**intertextualité** et de **reprise**. Il doit amener à s'interroger sur la part de connu et de familier dans les œuvres artistiques, pour mieux comprendre l'utilisation de ce ressort.

## Analyse du dossier

### Document 1

L'extrait du chapitre d'*Arthur & George* proposé ici aborde **la vie privée et publique d'Arthur Conan Doyle**, offrant ainsi au lecteur une **biographie romancée**. En recoupant une diversité d'éléments, et sans avoir lu la totalité du roman, on peut déduire que cet Arthur Doyle est bien l'auteur connu pour avoir créé le personnage mythique de Sherlock Holmes.

A plusieurs reprises, **le texte fait référence à l'œuvre de Doyle**. Le personnage de **Holmes** est nommé deux fois, et son roman *Micah Clarke* (l. 46, un roman d'aventure historique sans aucun rapport avec l'univers et l'époque de Sherlock Holmes) est cité à la fin de l'extrait. Pour le candidat ou l'élève qui découvrira le texte, il s'agira d'élucider, progressivement, le lien entre Holmes et Arthur. Par le biais du narrateur omniscient, le lecteur est d'abord amené à **apprécier le caractère visionnaire et avant-gardiste d'Arthur**, qui crée un personnage surpassant les autres (« those ordinary mortals », l.2) et leurs auteurs d'un autre temps (« old school », l.2). Contrairement à ses prédécesseurs, Holmes est décrit comme plus perspicace et dénué d'affect (« cool and calculating figure », l.4). Puis le narrateur s'éloigne du personnage pour considérer les **gains matériels et financiers résultant de cette création** (l. 8-18). Grâce à l'illustre détective privé, l'auteur a pu s'enrichir considérablement, comme en témoigne la longue liste des avantages énumérés dans le 2<sup>e</sup> paragraphe : fortune, maison spacieuse, des employés ayant chacun une charge spécifique et les moyens nécessaires pour les accomplir, acquisition d'objets issus des avancées techniques de l'époque.

Ce succès s'accompagne de **rencontres et de liens établis avec d'autres artistes**. En évoquant Oscar Wilde, Jerome K. Jerome et James M. Barrie, le texte fait référence au cercle d'amis d'Arthur Conan Doyle et renforce l'aspect réaliste de la biographie.

Par ailleurs, l'extrait aborde également **la vie privée d'Arthur Conan Doyle** par le biais de sa conversation avec **Touie**, son épouse. Plusieurs détails (« When she became pregnant again » l.16, « You know how I love to see you blush » l.30, « You never told me that, Arthur » l.34) soulignent la proximité entre les deux personnages, dans un **contexte domestique**. Leur échange au sujet d'une interview publiée dans un quotidien permet une mise en abyme saisissante : le personnage-auteur, protagoniste d'une fiction, cite ses propos relatés dans un texte présenté comme non-fictif.

A cette mise en abyme s'ajoute une **référence méta-textuelle**, puisque dans l'interview citée, l'auteur de romans policiers **explique son processus d'écriture**, en termes de structure (déterminer la fin de l'histoire avant de rédiger le début), à travers l'ambition de créer un personnage inédit dans un genre littéraire codifié (« a cool, calculating figure » peut alors désigner Conan Doyle et Holmes), et dans **son regard critique vis-à-vis de son œuvre**. En prévoyant de mettre un terme aux aventures de Sherlock Holmes, Conan Doyle souligne que la qualité littéraire de ses romans policiers reste en deçà de ses productions d'un autre genre, pour lesquels ses pairs (dont Oscar Wilde) l'adoubent. Ainsi, cette **fausse biographie** invite également le lecteur à comparer les différents écrits de l'auteur.

### Document 2

Cette vidéo offre un court extrait d'un des épisodes d'une série de vidéos intitulée **Everything is a Remix**. Kirby Ferguson fonde son projet sur la **notion de créativité**,



en révélant les références, citations, emprunts et copies inhérentes à tout processus créatif.

**Cet extrait revient sur les idées reçues quant à l'acte de création.** Après une introduction où la voix-off s'offre comme une traduction de l'image (le brouillard, la vitesse de l'électricité), Ferguson donne à voir des **références communes à tous**. En juxtaposant des œuvres ou artistes connus (*La Création d'Adam* par Michel-Ange, Picasso, John Coltrane, Kubrick) et le commentaire en voix-off, le vidéaste **déconstruit le concept de l'inspiration immédiate, presque miraculeuse**. Cette amorce provocatrice doit amener le spectateur à s'interroger sur **l'inspiration des artistes**. Cette dernière est à comprendre comme un processus évolutif, comme le souligne l'image accélérée d'une plante en train d'éclorre sur un sol que l'on doit identifier comme particulièrement fertile (« the soil from which we grow our creations »). Il ne s'agit pas ici de remettre en cause les œuvres des artistes mentionnés précédemment, mais **d'interroger le processus cognitif** qui sous-tend toute création artistique.

C'est dans ce but que Kirby Ferguson insiste sur le **besoin de copier**. En partant d'un domaine ou un d'un code familier, copier nous permet de nous approprier de nouveaux éléments de ce code, d'en intérioriser les caractéristiques, de **faire nos gammes** en quelque sorte, à l'image des étudiants ou de ce jeune violoniste apparaissant dans la vidéo, d'abord enfant, puis adulte, lorsque son triomphe valide la démonstration ici proposée.

Les **musiciens** ne sont pas les seuls à s'entraîner en **rejouant les œuvres des grands maîtres**. Kirby Ferguson truque des images authentiques de Bob Dylan pour illustrer son propos. Il en est de même pour les **humoristes**. Si l'on peut concevoir que ces artistes rejouent la même œuvre en la personnalisant, le dernier exemple cité est plus inhabituel : la copie intégrale d'une œuvre littéraire comme exercice, copier pour comprendre et ressentir, ou **tenter d'être touché par la grâce**.

La vidéo valorise donc un apprentissage fondé sur la copie et l'émulation, tout en valorisant les œuvres considérées comme des références. Sans familiarité et préconstruits en termes de formes et de fond, pas de création. L'intertextualité est nécessaire à l'appréciation. La copie qui se déchire indique également qu'à la copie succède la nécessaire émancipation.

### Document 3

Ce **pastiche** écrit par Mark Crick dans un recueil intitulé *Kafka's Soup : A Complete History of Literature in 17 recipes* s'apparente à un **exercice de style**. Mark Crick imite le style d'un autre auteur, en reprenant la **mise en page d'une recette** dans un livre culinaire. Ici, **le texte reprend les motifs et le style de Raymond Chandler**, fameux auteur de romans policiers. Dans ses thrillers, Chandler emploie un **registre courant voire familier**, utilise des descriptions détaillées souvent illustrées de **comparaisons surprenantes** (« she was as limp as a fresh-killed rabbit »).

Si le **début** de la recette semble **conventionnel et réaliste**, en termes d'ingrédients et de proportions (les recettes sont réalisables), **les paragraphes qui suivent diffèrent clairement** des attendus. Tout d'abord, au lieu de trouver une liste d'impératifs comme il est d'usage dans les recettes, le paragraphe se caractérise par un **style narratif**, à la **première personne**, où plusieurs actions sont énumérées. La recette ne débute pas directement puisque le narrateur boit un whisky tout en fumant une cigarette, actions qui seront répétées à la fin du texte, soulignant la **structure interne du pastiche**. Ces deux détails, typiques du roman policier ou du film noir, rappellent l'atmosphère des romans de Chandler. A ces derniers s'ajoutent d'autres

éléments de vocabulaire rappelant le **champ lexical du roman policier** (« watched » l.16, « knife » l.19, « coroner » l.19, « blackjack » l.32), ou décrivant un **cadre morbide** (« watched a bug trying to crawl out of the basin », l.16). Le **registre** est courant, parfois familier (« bucks » l.17, « gonna » l.38). Le **lexique apparemment simple** à comprendre s'accompagne de **répétitions** (« I took » l.18-19, « boil » l.24-25, « easy » l.37).

On retrouve dans le texte un **vocabulaire spécifiquement culinaire** (to boil l.24, to strain l.29, to skim off l.30). Les différentes étapes de la recette sont certes présentes, mais entremêlées **d'éléments inhabituels** : des termes dénotant la **violence** (roughed up l.35, lay in pieces l.21), les ingrédients sont personnifiés par un effet d'**anthropomorphisme** (« they had it coming » l.23, au sujet des carottes). L'auteur joue également de **l'ambiguïté de termes** qui peuvent aussi bien s'employer dans une recette que dans le genre du **pulp** ou des **detective novels** (« turned up the heat » l.24, « The knife was still in my hand » l.28-29). Il utilise également la **polysémie** de certains mots, comme dans la syllepse « they weren't so tough and neither was I » l.26. D'autre part, il copie les figures de style chères à Chandler comme le zeugme (« I needed a table at Maxim's, a hundred bucks and a gorgeous blonde » l.16-17).

Au terme d'une recette servant de prétexte à l'exercice de réécriture, où les ellipses temporelles s'ajoutent aux pauses contemplatives, le texte, par sa conclusion, déconcerte le lecteur. En lieu et place de conseils de service ou dégustation, le narrateur clôt son récit en suivant les codes du roman policier.

**Problématique du dossier** : *quel est l'apport de l'intertextualité dans l'appréciation et la création d'une œuvre ?*

**Niveau(x) concerné(s)** : Cycle terminal, série L, LELE, niveau visé B2

**Ancrage dans les programmes - Notion / Thématique** : « je de l'écrivain et jeu de l'écriture » / l'écriture comme jouissance artistique, la mise en abyme.

**Objectifs** :

- Culturels : roman policier américain, britannique
- Linguistiques : champ lexical du roman policier, de la création / expression de la comparaison et du contraste, emploi du prétérit (référence à des faits et œuvres antérieures), voix passive
- Phonologie : intonation des questions, accent américain, gap fillers
- Communicationnels : CO, CE, EE
- Méthodologiques : identifier un style littéraire, distinguer les caractéristiques d'un personnage, exprimer une opinion critique constructive sur une œuvre.

**Mise en œuvre : ordre d'exploitation des documents : 1-2-3**

**Étape 1 : document 1, Arthur & George**

- Repérage des noms propres, à classer ensuite : lieux, personnages, écrivains.
- Associer les noms aux pronoms personnels, dresser une carte retenant les liens entre chaque personnage.
- Echange oral sur ce qui est probablement connu par les élèves : Sherlock Holmes (à travers les livres, la série ou le film), et les autres auteurs mentionnés.
- Retour au texte : que découvre-t-on de la vie, des projets, du tempérament et des ambitions de Conan Doyle ? Recherches sur internet pour vérifier si ces

informations concordent avec la réalité. Hypothèses sur les ajouts de la part de Julian Barnes.

**Tâche intermédiaire** : enregistrement (PPI) de l'interview d'Arthur, en imaginant le reste de l'interview. On suppose que l'interview reviendra aussi sur la carrière et l'inspiration de Conan Doyle, et ce qu'il ne voulait pas reproduire.

### Étape 2 : document 2 – “Everything is a Remix”

- Visionnage de la vidéo, sans le son, arrêt avant l'apparition du titre  
Prise de notes sur les éléments et les personnes observés et reconnus.
- Visionnage avec le son de la 1<sup>ère</sup> partie (→ 0' 45 )  
Relever les mots compris, les mots répétés, associer les mots correspondant aux éléments visuels observés précédemment
- Visionnage de la 2<sup>e</sup> partie : comparaison des artistes mentionnés, élucidation des liens entre chacun, explicitation des relations entre leurs travaux.
- Retour sur la notion de copie, en rapport avec document précédent : analyse de la démarche de Julian Barnes à la lumière des propos d'Arthur et du concept développé dans la vidéo (quelle est la part de familier et de création ?).

### Étape 3 : Document 3 , *Lamb with Dill Sauce*

- Projection du texte flouté + de la liste des ingrédients > hypothèses sur la nature du document + anticipation
- Distribution du document en entier, avec titre. Hypothèses sur le titre (« à la Raymond Chandler ») : auteur connu, ou les élèves pourraient imaginer qu'il s'agit d'un chef.
- Lecture de la recette : comment débute-t-elle ? Narration au passé + atmosphère particulière
- Ressources données aux élèves sous forme de fiche ou de padlet, faisant figurer le nom et une courte biographie de Raymond Chandler, quelques titres de romans, un extrait du début de *The Big Sleep*, et une capture d'écran du film réalisé par Howard Hawks et dont les rôles titres sont tenus par Humphrey Bogart et Lauren Bacall. Grâce à ces éléments, les élèves pourront établir des rapprochements entre les 2 textes.
- Repérages plus ciblés pour mieux identifier les caractéristiques propres à ce pastiche :
  - Relever les autres verbes au passé : font-ils référence à la recette ? à d'autres actions ? Classer les verbes, en fonction du champ lexical, et de leur sujet (ingrédients ou personnes).
  - Distinguer actions et impressions du narrateur.
  - Relever les répétitions, analyser le registre.
- Éventuellement, identification des éléments de la recette + vérifier si chaque ingrédient est utilisé.

### Tâche intermédiaire

Émission de radio : les élèves présentent 3 recettes de Mark Crick, afin d'expliquer son processus d'écriture. Le professeur aura remis aux élèves des corpus sélectifs afin de préparer la tâche. Évaluation (formative) des chroniqueurs, pas du présentateur.

**Tâches finales possibles**

- Préparer et enregistrer (audio) l'interview de Mark Crick, qu'on interrogerait sur le thème suivant : peut-on dire que vous êtes l'auteur de cette œuvre ? En quoi est-ce un écrit personnel ?
- Table ronde, discussion autour d'œuvres classiques et de leurs adaptations (Sherlock Holmes, par exemple).

Angélique Andretto-Metrat  
avec la commission EPC

**3.1.5. Exemple n°5 – Dossier EPC 527 (Performance poetry)****Exemple de traitement du dossier avec commentaires du jury (EPC 527)**

Éléments proposés par le candidat	Commentaires du jury
<b>Introduction</b>	
<p>Le candidat remarque que le dossier concerne la poésie, annonce qu'aux États-Unis, le mois d'avril est le mois de la célébration de la poésie et mentionne le « <i>World Poetry Month</i> ».</p>	<p><i>L'idée est pertinente quoique maladroite puisque les exemples du corpus sont exclusivement britanniques – comme il existe un équivalent en Grande Bretagne, le « National Poetry Day » à l'automne, on préférera utiliser celui-ci pour la scénarisation.</i></p> <p><i>Le dossier ne concerne pas la poésie au sens large mais bien performance poetry, qu'on traduira en français par « slammer » ou « le slam ».</i></p>
<b>Analyse des documents</b>	
<p><u>Document 1</u></p> <p>Le candidat commente le bandeau - de gauche à droite, manuscrit, livres, champ de recherche numérique - et indique que ce site internet offre une information à caractère pédagogique, comme le montre la clarté visuelle de la page. Il remarque d'emblée l'importance du passage de la page à la scène (« <i>uses the stage as the page</i> »).</p> <p>Il note aussi, dans le dernier paragraphe, la référence à la dimension collective induite par ce type de poésie et établit un lien avec le document 4 (répétition de « <i>every</i> » dans tous les paragraphes qui inclut toutes sortes de spectateurs).</p>	<p><i>Le candidat s'appuiera judicieusement sur l'idée du « World Poetry Month » pour scénariser la préparation d'une tâche qui prend en compte la spécificité du dossier (cf ci-dessous).</i></p> <p><i>Si la mise en tension de ces documents est indispensable, il aurait sans doute été judicieux d'établir aussi un lien avec le document 2 où l'on perçoit la présence du public.</i></p>
<p><u>Document 2</u></p> <p>Le candidat repère l'importance de la scansion et de la gestuelle de la jeune slammeuse.</p>	<p><i>Le candidat utilisera ce repérage à bon escient dans sa tâche intermédiaire 2 : mise en voix par les élèves de la</i></p>

	<i>dernière strophe à partir du modèle de Kate Tempest (respect des groupes de sens et de l'accent de phrase en s'aidant de la gestuelle).</i>
<u>Document 3</u> Le candidat note le ton de connivence et de jeu entre le poète et son public qui correspondent en effet à la définition donnée dans le document 1 (« <i>real-time discourse between performer and audience</i> »).	<i>De nouveau, cette mise en tension entre les deux documents dynamise l'exposé.</i>
<u>Document 4</u> Le candidat affirme que ce document est plus complexe que les autres, et que Tempest s'approprie ici un maître de la poésie et passe de « <i>my Shakespeare</i> » à « <i>everybody's Shakespeare</i> ».	<i>C'est sans doute la partie la plus survolée et la moins réussie de l'exposé ; malgré tout, le candidat a réussi à en proposer une exploitation convaincante.</i>
<b>Obstacles prévisibles</b>	
Le candidat note que les élèves ne connaîtront sans doute pas très bien le mythe d'Icare (document 2), ni ne repèreront les références littéraires du document 4.	<i>Le candidat ne proposera pas de piste précise pour lever ces obstacles (voir ci-dessous).</i>
<b>Problématique</b>	
En quoi la mise en voix et la mise en scène de la poésie peuvent-elles captiver un public plus large que celui de la poésie traditionnelle ?	<i>La formulation est sans doute un peu maladroite, mais les activités proposées (document 1 : opposition page / stage ; documents 2 et 3 : relevé de l'attitude et de la gestuelle des slammeurs ; document 4 : appropriation de Shakespeare par les élèves) permettront en effet de répondre à cette problématique.</i>
<b>Niveau concerné et ancrage dans les programmes</b>	
Cycle Terminal, série L, LELE Thématique : L'écrivain dans son siècle	<i>En choisissant la thématique « L'écrivain dans son siècle » et une tâche finale sous forme de performance, le candidat justifie pleinement l'ancrage du genre concerné dans la fin du XXème et le début du XXIème siècle. En raison de l'oralité des documents et des tâches induites, le dossier pourrait aussi s'adresser à une classe de seconde (notion Visions d'avenir : créations et adaptations). Selon le</i>

	<i>niveau choisi, les activités et les tâches doivent être soigneusement bâties / complexifiées pour permettre aux élèves d'atteindre soit le niveau B1+ (classe de seconde) ou le niveau B2 (cycle Terminal).</i>
<b>Objectifs</b>	
Le candidat privilégie un objectif phonologique (prosodie / groupes de souffle).	<i>Cela est parfaitement justifié, tant par la nature du dossier que par la tâche finale projetée.</i>
<b>Tâche finale</b>	
« <i>You take part in the celebration of 'National Poetry Month' in your school. Write a poem about an author you particularly appreciate, and perform it in front of the class</i> » (expression écrite + mise en voix).	<i>La tâche est actionnelle : tous les élèves de la classe sont destinataires des productions de chacun dans le cadre d'une célébration de la poésie. Ces productions gagneraient à être partagées sur les espaces collaboratifs mis à disposition des élèves).</i>
<b>Mise en œuvre</b>	
<u>Étape 1</u> : document 1 Le candidat part de la projection de la page web dont il dévoile le contenu peu à peu ; il parvient ainsi à faire percevoir aux élèves qu'ils vont découvrir une définition de <i>performance poetry</i> . Grâce à la première ligne du texte central, il leur fait élaborer eux-mêmes une grille de lecture en deux colonnes : <i>stage / page</i> , ce qui les amène à lire les trois paragraphes en classifiant ce qui est de l'ordre de <i>performance poetry / traditional poetry</i> .	<i>Cette grille de lecture n'est pas dictée ou distribuée par le professeur aux élèves mais émane de leur propre repérage des deux mots de la ligne 1. C'est une stratégie transférable à la grande majorité des textes informatifs à laquelle il convient en effet d'entraîner les élèves. Un autre choix possible aurait été d'entrer dans le dossier par les poèmes eux-mêmes et la performance, plutôt que par la définition. On garderait alors le document 1 pour une phase récapitulative en fin de séquence.</i>
<u>Étape 2</u> : document 3 Projection du paratexte puis du visage de Lemn Sissay afin de réactiver le lexique vu / revu lors de l'étude du document 1.  Projection de la vidéo en entier ; repérage du sens du poème et de l'attitude du poète, ce qui sert ensuite aux élèves à élaborer une feuille de route personnelle utile pour la réalisation de la tâche finale : la fiche récapitule les caractéristiques du slammeur efficace : « <i>qualities required to be a good performer</i> ».	<i>C'est une idée judicieuse : la phase de réactivation permet ainsi de montrer aux élèves que les documents ne sont pas cloisonnés et que chaque séance participe de la construction de leurs compétences. Cette feuille de route, abondée tout au long de la mise en œuvre, permet à la fois d'avancer dans l'étude du dossier, de préparer la seconde partie de la tâche finale et de servir de support à l'objectif phonologique au sens large tout au long de l'année.</i>

<p><u>Étape 3</u> : document 2</p> <p>Introduction par le professeur du nom d'Icare.</p> <p>Retour sur le visage de la slammeuse à partir d'une capture d'écran ; entraînement à la compréhension orale à partir des mots entendus et reconnus.</p> <p>Activité pour conclure l'étude du poème : mise en voix de la dernière strophe</p>	<p><i>Une introduction du nom d'Icare ne suffira fort probablement pas ; la connaissance du mythe fait la difficulté du document, comme l'avait noté le candidat dans l'exposé de son projet (voir ci-dessus). On peut envisager de demander aux élèves, en amont, d'effectuer un travail personnel : à partir des noms propres des personnages associés au mythe d'Icare, les élèves doivent 1) vérifier la prononciation de ces noms à l'aide d'un dictionnaire parlant en ligne, et 2) faire des recherches pour être capables de raconter oralement et sans notes le mythe ou une partie du mythe à partir de noms propres uniquement.</i></p> <p><i>Le résumé du mythe est ensuite repris en collectif classe et enrichi si besoin par le professeur. Les obstacles levés, on peut alors envisager l'étude du document.</i></p>
<p><u>Étape 4</u> : document 4</p> <p>Paratexte projeté, anticipation, carte mentale autour du nom de Shakespeare.</p> <p>Travail en trois groupes d'élèves (groupe 1 : lignes 1 à 17 ; groupe 2 : lignes 18 à 34 ; groupe trois : lignes 35 à 47).</p>	<p><i>Cette entrée en matière est judicieuse car elle permettra en effet aux élèves de faire le lien avec le document 2 (même auteur) et, idéalement, d'évoquer certains noms de personnages célèbres des pièces de Shakespeare.</i></p> <p><i>La structure du poème suggère peut-être une étude en trois axes. Néanmoins, on évitera de saucissonner d'emblée le texte, ce qui ne fait bien souvent qu'accroître les difficultés d'accès au sens. Ici, le sujet même du poème suggère surtout que les élèves y repèrent, plus que sa structure, l'héritage de Shakespeare :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><i>- les personnages auxquels il est fait allusion dans les trois premières strophes : cela peut être fait à partir de résumés des pièces que l'on demanderait aux élèves de lire et d'associer à chaque vers.</i></li> <li><i>- les citations de la quatrième strophe : à partir du site <i>The Phrase Finder</i>, les élèves pourraient retrouver les pièces dont les citations sont extraites ; éventuellement en chercher un résumé</i></li> </ul>

	<p><i>et mettre les citations en voix.</i></p> <p><i>- enfin, pour les lignes 35 à 47, les élèves seraient amenés à réagir aux sons, aux échos, au rythme... bref, à s'appropriier le poème, à faire que chacun puisse l'appeler « My Shakespeare ».</i></p>
<p><u>Etape 5</u> : préparation pour « la tâche finale » en salle multimédia (consultation de sites comme Rhymer ou Rhymezone, etc.).</p> <p>Préparation de la mise en voix grâce à la feuille de route (voir ci-dessus).</p>	<p><i>Cette phase préparatoire est indispensable pour que les élèves parviennent à réaliser la première partie de la tâche. Il aurait fallu leur proposer au moins une tâche intermédiaire d'écriture créative / poétique, avant cette phase d'écriture. On pourrait par exemple envisager un atelier d'écriture créative et de déclamation, en binôme, à partir de thèmes donnés aux élèves (Shakespeare is outdated, Poetry is naivety, There's nothing like sleeping...) en y incluant quelques contraintes formelles parmi celles qu'ils ont rencontrées dans les poèmes (anaphore, répétition, rime, question rhétorique...).</i></p>
<p><u>Prolongements possibles</u></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) interdisciplinarité : histoire des arts</li> <li>2) assister à une performance de Kate Tempest ou d'un autre slammeur</li> </ol>	<p><i>Ces prolongements sont intéressants parce qu'ils sont à la fois réalistes et ambitieux.</i></p>

Catherine Plankeele et Fabrice Piquet  
avec la commission EPC

### 3.1.6. Exemples de problématiques et écueils possibles

#### ➤ Dossier EPC 517 (*An Englishman's home is his castle*)

Les trois documents s'articulent autour de la maison en tant que témoignage culturel et historique d'un monde disparu. Les documents 1 et 2 ont pour point commun la perte de la maison, point de départ, fondement identitaire originel des personnages. On notera que, dans les trois documents, c'est un point de vue féminin qui est adopté.

Le document 1 est extrait de la scène d'ouverture du roman gothique de Daphné du Maurier écrit en 1938 : *Rebecca*. La narratrice revient en rêve dans la propriété de Manderley où elle a vécu les premières années de son mariage avec le fortuné Maxim de Winter dont elle est la seconde épouse. La première, la divine et redoutable Rebecca, ayant disparu en mer.



Le document 2 est extrait de *Howards End* de E.M. Forster. Il y est question de deux maisons :

- Wickham Place dans laquelle Margaret Schlegel est née et qu'elle devra bientôt quitter car le bail emphytéotique arrive à expiration,
- Howards End, qui est la maison de Mrs Wilcox.

Le document 3 est le générique de l'émission britannique *Restoration Home*. Il s'agit d'une série télévisée de la BBC qui suit les nouveaux acquéreurs de six bâtiments historiques « *listed buildings* », c'est-à-dire de maisons classées. La présentatrice est Caroline Quentin qui est passionnée de bâtiments historiques et de rénovation, elle est assistée de Kieran Long, expert en architecture, et du Dr Kate Williams, historienne et sociologue, qui effectuent des recherches sur les maisons dont il est question dans l'émission afin d'en révéler l'histoire et de replacer la naissance du bâtiment dans son époque rendant ces maisons uniques.

### **Problématiques envisageables**

En quoi sommes-nous l'endroit que nous habitons ?

Comment faire revivre notre patrimoine architectural en le protégeant et en l'intégrant à notre modernité ?

Dans quelle mesure les monuments et les lieux reflètent-ils nos racines et notre identité ?

### **Écueils possibles**

Au niveau de l'analyse des documents : limiter l'exploitation à la préservation du patrimoine ; omettre la dimension affective qui nous lie à notre lieu d'habitation ; éluder la distinction de classe entre l'aristocratie légitimée par ses terres qui lui confèrent ses titres et les nouveaux riches pour lesquels la maison est un signe extérieur de richesse.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : ne pas considérer la découverte de grands auteurs de la littérature anglo-saxonne comme un objectif culturel ; construire le parcours pédagogique essentiellement autour de la question de l'identité nationale.

#### ➤ **Dossier EPC 408 (*Representing the Dust Bowl*)**

Ce dossier interroge la représentation du *Dust Bowl* à travers la littérature, la chanson et la photographie en s'appuyant sur des documents devenus iconiques : l'incipit du roman de John Steinbeck *Les Raisins de la Colère* ; une chanson de Woodie Guthrie intitulée *The Great Dust Storm* et une vidéo sur la genèse de la célèbre photographie de Dorothea Lange, *Migrant Mother*.

### **Problématiques envisageables**

La représentation du *Dust Bowl* à travers trois documents iconiques par le biais de média différents : la littérature, la chanson et la photographie.

Comment l'expression artistique peut-elle aider à comprendre un événement historique et appréhender son impact ?

Dans quelle mesure le monde littéraire et artistique est-il en lien avec le monde réel ?

### **Écueils possibles**

Au niveau de l'analyse des documents : se concentrer essentiellement sur le lien entre l'homme et la nature ; ne pas replacer les événements dans leur contexte et plaquer une définition moderne du terme « migrant » ; traiter uniquement le dossier sous l'angle de la Grande Dépression.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : ne pas prendre en compte les spécificités du support « chanson » (rythme, mélodie, ton de voix, etc.) ; utiliser ce dossier pour traiter uniquement un fait de civilisation au détriment de la construction de la langue ; construire un projet pédagogique autour du changement climatique.

➤ **Dossier EPC 416 (*Dressed for success*)**

Les trois documents s'articulent autour de l'importance du vêtement, entre libération et enfermement du corps et de l'esprit. Cette dialectique de l'émancipation et de la contrainte s'exprime au travers des tenues vestimentaires. Ce dossier permet également de s'interroger sur l'utilisation du vêtement comme élément d'une stratégie de communication qui permet de mettre en scène son propre pouvoir.

Le premier document est la bande annonce de *The Dressmaker*, film australien de Jocelyn Moorhouse sorti en 2015. Il s'agit d'une adaptation du roman gothique éponyme de Rosalie Ham publié en 2000.

Le deuxième document est un portrait d'Elisabeth I datant de 1600. La reine avait alors 67 ans. Il est intitulé *The Rainbow Portrait*.

Le document 3 est un extrait du roman de Toni Morrison, *God Help the Child*.

**Problématiques envisageables**

La dialectique du pouvoir s'exprimant au travers du vêtement.

Dans quelle mesure les vêtements peuvent-ils être un moyen d'émancipation ?

En quoi notre style vestimentaire est-il un outil pour influencer le jugement des autres ?

**Écueils possibles**

Au niveau de l'analyse des documents : omettre de situer le document 2 dans le temps et faire un plaidoyer sur le *Civil Rights movement* aux Etats-Unis ; dériver sur le mouvement *MeToo* ; réduire l'analyse au pouvoir du vêtement.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : ne pas prendre en compte le langage spécifique à une bande-annonce de film ; se contenter d'une lecture superficielle du tableau sans aller jusqu'à l'identification des symboles.

Lionel André et Mireille Chambon-Pernet  
avec la commission EPC

## 3.2. Épreuve sur Programme (ESP)

### 3.2.1. Présentation de l'épreuve

Préparation	Passage	Coefficient
3 heures	1 heure au maximum Exposé : 30mn max. Entretien : 30 mn max.	2

Nous renvoyons au rapport de jury des sessions précédentes (notamment 2017) pour les remarques générales, très complètes, sur l'épreuve.

### 3.2.2. Partie 1 – Thème oral

Le thème oral est la première sous-épreuve de l'épreuve sur programme (ESP). Après quelques remarques sur le déroulé de cette sous-épreuve nous détaillerons quelques erreurs récurrentes qui ont pu être observées et présenteront des exemples de sujets de la session 2019 avec des propositions de traduction.

Tous les textes proposés sont extraits d'articles de journaux et de magazines parus entre les mois de septembre et janvier précédents la session (*Le Monde, Le Monde diplomatique, francetvinfo.fr, Le Point, L'Obs, Politis, Les Echos, Libération, l'Equipe Magazine, Mediapart, Sciences et Avenir, Le Figaro Culture*). Les textes, d'environ cent mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière et traitent de thématiques contemporaines : politique, médias, société, culture, santé et innovation, etc.

Les candidats disposent de deux minutes pour préparer leur traduction (lecture et prise de notes). Compte tenu des contraintes de temps, il est fortement déconseillé aux candidats d'essayer de rédiger *in extenso* leur traduction. Il est préférable d'utiliser au mieux les deux minutes de préparation pour lire le texte en entier, afin de bien en comprendre le sens global et de repérer (et noter) d'éventuelles modifications à opérer, par exemple dans les temps à employer ou les choix lexicaux.

Le candidat dicte ensuite sa traduction aux membres du jury à une vitesse qui doit permettre aux membres du jury de transcrire fidèlement sa proposition. Le jury est trop souvent contraint de demander au candidat, parfois à plusieurs reprises, de dicter moins vite ou de répéter une partie de sa traduction. Il n'est pas nécessaire de dicter la ponctuation, à moins que celle-ci ne diffère du texte de départ. En revanche, il convient de préciser la présence ou l'absence de majuscules lorsque la règle diffère entre la langue française et anglaise (exemples : noms de mois, de jours, noms et adjectifs de nationalité).

Les membres du jury peuvent éventuellement demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction, afin de vérifier qu'ils ont bien compris ce qui a été dicté. Il est à noter que la qualité de la prononciation dans cette sous-épreuve, comme dans les autres, entre dans l'évaluation de la langue orale.

A l'issue de sa dictée, le candidat peut demander au jury de lui relire un ou deux courts extraits de sa traduction, et peut modifier quelques points s'il le souhaite. Ceci permet souvent de corriger des erreurs commises lorsqu'une phrase longue suscite

des erreurs de syntaxe ou de cohérence de temps par exemple. Trop de candidats négligent malheureusement cette possibilité qui leur est offerte d'amender, de compléter ou d'améliorer leur traduction. Enfin il est conseillé de consacrer entre cinq et sept minutes (incluant les deux minutes de préparation) à cette partie de l'épreuve, afin de conserver suffisamment de temps pour les parties suivantes.

### **Les attentes du jury**

L'épreuve du thème oral est considérée comme une épreuve difficile. Le jury en a d'autant plus conscience qu'il découvre le texte en même temps que le candidat. Il n'hésite donc pas à bonifier les prestations des candidats qui, dans ces conditions particulières, savent démontrer de bons réflexes de traduction tout en évitant les écueils classiques (chaque texte en contient quelques-uns, nous en verrons certains ci-dessous).

### **Conseils**

Les candidats ne peuvent se passer d'un entraînement régulier à cette épreuve en respectant les conditions de l'épreuve (temps imparti, dictée à haute voix, etc), ce qui leur devrait leur permettre de progresser tout au long de l'année de préparation. Il est vivement recommandé aux candidats de suivre l'actualité dans les deux langues. Le jury perçoit d'emblée l'étendue ou l'absence de connaissances culturelles et linguistiques, en Thème Oral comme en Compréhension/Restitution (exemple : ignorer le sens de 'Government Shutdown').

### **Quelques erreurs-types observées lors de la session**

On trouvera ci-dessous quelques remarques portant sur des difficultés récurrentes observées dans le domaine lexical et grammatical. Les exemples sont issus des textes proposés au cours de la session. Les traductions proposées ne le sont qu'à titre d'exemples.

### **Temps et Aspects**

Il est dans certains cas préférable en anglais d'employer une forme différente du présent français, par exemple en introduisant la forme *HAVE + -EN* ou la forme *BE + -ING*. Dans certains cas, le français utilise par exemple un présent pour décrire un processus qui a commencé dans le passé mais qui continue au moment de la rédaction de l'article : l'anglais préférera dans ce cas le *present perfect*.

Exemple : Une crise politique sans précédent traverse les deux régions anglophones du Cameroun depuis fin 2016. → An unprecedented political crisis has been affecting both English-speaking regions of Cameroon since the end of 2016.

Le français utilise également le présent pour faire un commentaire sur un événement considéré comme connu du locuteur et des lecteurs ; l'anglais préférera dans ce cas l'ajout de l'aspect *BE + -ING*.

Exemple : Les séparatistes organisent désormais des enlèvements spectaculaires d'enseignants ou d'élèves ; les affrontements avec l'armée se multiplient. → The separatists are now undertaking spectacular kidnappings of teachers and pupils, and clashes/confrontations/skirmishes with the army are becoming more and more frequent.

Parfois, pour évoquer un événement révolu ou antérieur à un autre événement au passé, il faudra employer un prétérit ou un *past perfect*.

Exemple : Peu de gens *connaissaient* l'existence de M. Jair Bolsonaro avant la campagne de 2018. → Few (people) had ever heard of Jair Bolsonaro before/knew of Jair Bolsonaro's existence before his 2018 election campaign.

Enfin, restons vigilants pour ne pas confondre le prétérit et le present perfect.

Exemple : Ces salles *ont* pour la plupart *été construites* dans les années 1960 et 1970 → these cinemas were mostly built in the sixties and seventies.

**Le conditionnel en français** Certains candidats ont eu recours systématiquement à *would* pour traduire le conditionnel en français.

Dans l'exemple suivant, un calque ne serait pas recevable : 'Les chefs d'Etat et de gouvernement européens *devraient constater* ce mercredi l'absence dans l'immédiat d'accord avec Londres' → European leaders and heads of state will probably on Wednesday have to concede/face up to/be faced with the lack for the time being of any deal/agreement with London.

Les humanoïdes occupent toujours plus de place dans la recherche robotique car leur forme humaine *serait*, selon des chercheurs, l'une des clefs pour les intégrer pleinement à notre vie quotidienne → humanoids play an ever growing role in/are an ever growing part of robotics research because, according to experts/scientists their human form is/will be one of the keys to having them fully involved in our daily life/lives.

### Traduction de 'si'

Le 'si' ne se traduit pas systématiquement par 'if'

Exemple : *Si* l'insertion des robots dans notre vie quotidienne est source de polémiques, notamment par crainte d'un impact négatif massif sur l'emploi, elle est inévitable → While making robots part of our daily life causes controversy/is controversial/is a bone of contention, not least due to the fear of a huge/hugely negative impact on employment/jobs/labour market, it is (nevertheless) unavoidable.

### Syntaxe

Une réorganisation syntaxique de certaines phrases est parfois souhaitable, voire essentielle, d'où l'importance de bien lire le texte en entier avant de commencer sa traduction. Voir par exemple les remarques sur le texte (ci-dessous) portant sur l'artiste Banksy. D'après le principe de end-focus, on met en dernier l'apport d'information le plus saillant de la phrase. Le calque syntaxique peut amener à des confusions, voire des contresens.

### Lexique

Comme nous l'avons rappelé plus haut, si le vocabulaire des textes proposés n'est pas technique, les candidats ont tout intérêt à se familiariser avec le vocabulaire des sujets qui font l'actualité. Il en est de même pour le vocabulaire des questions de société récurrentes (les nouvelles technologies, l'économie, le sport, etc.). A titre d'exemple, il faut veiller au bon emploi de lexique et d'expressions en lien avec le monde politique.

Exemple : ...le *programme* d'un homme qui a *recueilli* 46% des *suffrages* lors du premier *tour* de la *présidentielle*... → the manifesto of a man who got 46% of the vote in the first round of the Presidential election (voir également le texte ci-dessous sur la nomination du juge Kavanaugh).

Parmi les erreurs les plus récurrentes figurent les calques et les collocations erronées. Un travail de longue haleine s'impose afin de réactiver ou d'assimiler ces connaissances et d'éviter l'interférence du français.

Exemples : L'*ouverture* de négociations → The *start* of negotiations ; *poli par l'âge* → worn *with* age ; La réélection du président Paul Biya en octobre, après déjà trente-cinq ans de *règne* n'a fait qu'attiser des tensions aux racines profondes → The reelection last October of President Paul Biya, after thirty-five years *in power*, has only inflamed/fuelled deep-rooted tensions.

La maîtrise des expressions idiomatiques ne peut dépendre que d'une exposition régulière à la presse dans les deux langues.

Exemples : Sans exception, les spectateurs de la salle de 482 places devront, eux aussi, être *dans le plus simple appareil*. → With no exceptions, the audience in the 482-seat theatre will have to be in their birthday suits/as nature intended.

### Traduction des noms propres

Il faut aussi être attentif à la traduction des noms propres, des noms de lieu, d'institutions, d'événements.

Exemples : Selon le *Financial Times* et la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Bruxelles pourrait proposer de prolonger la période de transition → According to the *Financial Times* and the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Brussels could agree to extend the transition period ; Le Palais des glaces dans le Xème arrondissement → The Palais des Glaces, in the tenth district/arrondissement.

S'il faut traduire les noms des oeuvres artistiques, il est souhaitable lorsque l'oeuvre est très connue de restituer le nom exact.

Exemples : les visages d'enfants ... semblent tout droit sortis du *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley → the children's faces ... seem straight out of Aldous Huxley's *Brave New World*.

Lorsque le nom comporte un jeu de mots, le candidat ambitieux tentera de faire de même.

Exemple : *Nu et approuvé*, mis en scène par Pascale Levyn... → *Well-Read Butt Naked*, directed by Pascale Levyn... Dans '*Nude and Approved*' il n'y a pas de jeu de mots mais l'assonance comique peut être bonifiée.

### Exemples de sujets

On trouvera ci-dessous neuf sujets de la session 2019 (consulter également le site de la SAES) ainsi que des suggestions de traduction et quelques remarques concernant les choix opérés.

#### Exemple n°1

Relier Paris à New York en moins de trois heures et demie. C'est la promesse de Boom, une start-up américaine qui ambitionne de ressusciter les vols commerciaux supersoniques, plus de quinze ans après le dernier atterrissage du Concorde. Vendredi 4 janvier, elle a officialisé une levée de fonds de 100 millions de dollars (87 millions d'euros). Cette somme doit permettre de financer la production d'un premier prototype à échelle réduite. Un premier vol d'essai est espéré d'ici à la fin de l'année.

Baptisé Overture, l'appareil pourra atteindre une vitesse de croisière de Mach 2,2 (2,2 fois la vitesse du son), soit près de 2.300 kilomètres par heure.

MARIN, Jérôme, « La start-up Boom lève 100 millions de dollars pour ressusciter les vols supersoniques », *lemonde.fr*, le 8 janvier 2019.

### **Traduction proposée**

From Paris to New York in less than three and a half hours. That's the promise made by Boom, an American start-up whose ambition/goal is to bring back supersonic commercial flights, more than fifteen years since the last Concorde landed. On Friday 4th January it officially launched a 100 million dollar (87 million euro) fundraising campaign. The money will be used to finance the production of the first/an initial reduced scale prototype. The first test flight is expected to take/It is hoped that the first test flight will take place before the end of the year.

Christened/Named *Overture*, the aircraft will be able to reach a cruising speed of 2.2 Mach (2.2 times the speed of sound), or roughly 2300 kilometers per hour.

**Commentaires** : Le jury a constaté de nombreuses erreurs sur les unités et les chiffres. Rappelons qu'en anglais 2,2 se dit 2.2. Le terme 'christened' veut dire nommer, alors que 'baptised', moins approprié ici, renvoie à l'un des sept sacrements.

### **Exemple n°2**

Elles s'appellent Byton, Nio, Lucid, Faraday, Evelozcity, ou Rimac, et veulent devenir constructeurs de voitures électriques sur le modèle de tesla. Certaines de ces start-up ont été fondées par d'anciens de la firme californienne, mais beaucoup sont nées en Chine, où l'écosystème est particulièrement favorable. Elles se focalisent souvent sur le haut de gamme, et misent sur les dernières avancées technologiques, notamment dans les domaines de la batterie et de l'ordinateur de bord, se concentrant sur les points faibles des constructeurs traditionnels. Plusieurs d'entre elles ont déjà levé des milliards de dollars et ont commencé sinon à vendre leurs bolides, du moins à construire leurs usines.

FEITZ, Anne, « Automobile : les start-up se ruent sur l'eldorado électrique », *Les Echos*, le 29 octobre 2018.

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

They are called Byton, Nio, Lucid, Faraday, Evelozcity or Rimac and want to become electric car manufacturers based on Tesla's model. Some of these start-ups were founded by former employees of the California firm but a lot of them were born in China whose ecosystem is particularly favorable. They often focus on up-market models and bank on the latest technological advances especially regarding batteries and onboard computers, targeting the weaknesses of the traditional manufacturers. Several of them have already raised billions of dollars and have started, if not to sell their fast cars, at least to build their factories.

### **Traduction alternative proposée par le jury**

Their names are Byton, Nio, Lucid, Faraday, Evelozcity and Rimac and they want to become electric car manufacturers based on the model of Tesla/just like Tesla. Some of these start-ups were founded by former employees of the Californian company, but many started in China where the environment is especially favorable. They often aim for the top end of the market, betting on the latest technological advances, particularly battery power and dashboard computers which are weak

areas for the older/more established manufacturers. Many of them have already raised billions of dollars and, though they are not yet selling their fast cars, they have at least started building factories.

**Commentaires** : 'Firm' se réfère typiquement à une entreprise se spécialisant dans les domaines juridiques ou financiers.

### Exemple n°3

Il est un peu comme ces rock stars des sixties qui n'en finissent plus de tourner. Une présence scénique charismatique et un message puissant, certes poli par l'âge mais qui continue de toucher les foules. Lorsque Harry Edwards est monté la semaine passée sur la vaste scène du Arts Center de Philadelphie, cet ancien temple baptiste transformé en salle de concert qui accueille nombre de grandes voix, notamment celle de Martin Luther King, l'homme de 75 ans semblait habité par les mêmes convictions que cinquante ans plus tôt, porte-voix en main, sur le campus de San Jose State.

Nicolas Herbelot, « La voix de la révolte », *L'Équipe Magazine*, le 6 octobre 2018.

### Traduction proposée

He's a little like one of those rock stars from the sixties who never gives up/just keeps on touring. A charismatic stage presence with a powerful message, well worn with age, certainly, but still connecting/striking a chord with the crowd. Last week when Harry Edwards went on the huge stage of the Philadelphia Arts Center, a former Baptist church which has been converted/turned into a concert venue and has hosted many great voices among which/including/notably Martin Luther King, the seventy-five year old seemed to harbor the same convictions as fifty years earlier when, with a megaphone in one hand, he spoke at/on San Jose State campus.

### Commentaires

La troisième phrase est très longue, ce qui peut induire des erreurs de rupture de syntaxe (rappelons que le candidat peut revenir sur sa dictée en cas de doute). Martin Luther King n'étant plus parmi nous il ne convient pas en anglais de traduire 'accueillit' par un présent simple. Le 'temple' (protestant) se traduit par 'church', 'temple' en anglais renvoyant à un édifice de l'antiquité ou bouddhiste.

### Exemple n°4

L'artiste britannique Banksy a voulu procéder à un acte suprême de rébellion face à la marchandisation de l'art : la destruction de sa propre œuvre. Mais s'il a échoué à détruire de la valeur, il a réussi à montrer les tares du capitalisme moderne.

Banksy est aujourd'hui plus qu'un artiste reconnu. C'est une *star*, dont le caractère mystérieux renforce encore l'attrait. Il est recherché et ses œuvres sont recherchées. Et chacun de ses actes crée l'événement. Lorsque l'artiste de Bristol a, en juin dernier, peint sur les murs parisiens, l'effervescence s'est emparée de toute la capitale française.

GODIN, Romaric, « Banksy ou le paradoxe de la critique du capitalisme », *Médiapart*, le 9 octobre 2018.



**Traduction proposée**

The British artist Banksy wanted to perform the ultimate act of resistance against the commercialisation/commoditisation of art: by destroying his own artwork. But, while he failed to destroy its value, he managed to point out/show up the flaws of modern capitalism.

Banksy today is more than a well-known artist. He is a star whose mysterious identity only adds to/further enhances his appeal. He is sought out as his works are sought after. And every one of his creations makes a stir. Last June, when the artist from Bristol sprayed on walls in Paris, the excitement buzzed throughout/took hold of the (entire) French capital.

**Commentaires**

Le déplacement de 'Last June' en début de phrase, très idiomatique en anglais (reflexe à acquérir donc), rend également la syntaxe moins hachée et permet de rapprocher le verbe au sujet.

**Exemple n°5**

Après plusieurs semaines de drame, de grand déballage, d'auditions mémorables et de polarisation extrême des élus et de l'opinion publique américaine, Brett Kavanaugh a finalement été confirmé par le Sénat, samedi après-midi, au poste de juge à la Cour Suprême des États-Unis. Il a prêté serment dans la foulée. Kavanaugh, 53 ans, avait été accusé, après sa nomination par le président américain Donald Trump, d'agression sexuelle et de comportement inapproprié par trois femmes, des faits remontant au début des années 80. Une enquête complémentaire du FBI, menée au pas de charge et terminée mercredi soir, n'a pas confirmé ces allégations, depuis le début fermement démenties par Kavanaugh.

Isabelle Hanne « Kavanaugh à la Cour Suprême, une victoire pour Trump », *Libération*, le 7 octobre 2018.

**Traduction proposée**

After several weeks of drama, great outpourings, memorable hearings and extreme polarization among politicians and of American public opinion, last Saturday afternoon Brett Kavanaugh was finally confirmed by the Senate as U.S. Supreme Court Justice. He was sworn in immediately afterwards. After being nominated by American President Donald Trump, Kavanaugh, 53, had been accused by three women of sexual harrassment and inappropriate behavior back in the early eighties/behavior, events dating back to the early eighties. A briskly conducted complementary FBI investigation/supplementary background check which concluded on Wednesday evening did not confirm these allegations which from the outset were strongly denied by Kavanaugh.

**Commentaires**

Suivre pendant l'automne précédent les actualités en anglais aura aidé certains candidats pour le lexique juridique (US Supreme Court Justice, to be sworn in). Quelques remaniements de syntaxe et une utilisation astucieuse des relatifs permettent d'éviter une syntaxe excessivement hachée.

**Exemple n°6**

La célébration du centenaire a été l'occasion de constater à quel point l'histoire de la Grande guerre passionne toujours les Français. Malgré la disparition des acteurs du conflit, la mémoire reste vive, comme en témoigne la grande collecte organisée en 2014, au cours de laquelle les Français étaient invités à présenter leurs souvenirs familiaux pour participer à l'élaboration d'une grande base de données numérique. Plus de six mille projets ont été labellisés par le centenaire, de nature variée : des expositions, comme celle dont je suis le commissaire à Rouen, des spectacles dans les écoles, des manifestations diverses...

CORDIER, Solène, « Centenaire du 11 novembre : "La demande de mémoire et d'histoire vient des Français" », *Le Monde*, le 11 novembre 2018.

**Traduction proposée**

The centenary commemoration was/has been an opportunity to discover just how passionate the French still are about the Great War. Although the people involved in the conflict have passed away, the memory remains fresh, as was demonstrated/evidenced by the huge appeal/collection set up in 2014 during which the French were invited to present/contribute their family memorabilia/stories participate in the development of/to help create a digital database. More than six thousand projects of various sorts have been approved/accepted by the centenary organisation: exhibitions such as the one I create in Rouen/like the one in Rouen where I'm the curator, drama productions in schools/school shows and many other types of event.

**Commentaires**

Dans la première phrase le prétérit 'was' convient si par 'centenary commemoration', on a en tête le 11 novembre 2018, alors que le present perfect évoquerait toute la période de collecte de souvenirs depuis 2014. Dans la dernière phrase il ne faut pas oublier d'ajouter en anglais un 'and' avant le dernier élément de la liste.

**Exemple n°7**

Le Mbam de Montréal mène depuis déjà plusieurs années différents programmes d'art thérapie auprès de différents publics (personnes âgées, jeunes autistes, personnes présentant des difficultés psychologiques, en réinsertion...) et est devenu un véritable laboratoire de recherche destiné à mesurer les effets de l'art sur la santé. « Le musée doit être perçu comme un lieu de neutralité bienveillante, pas un temple impressionnant », nous précise la directrice, ravie de voir ce projet enfin aboutir. En pratique, 50 ordonnances seront confiées à chacun de la centaine de médecins participant au projet et il est aussi prévu que ces visites puissent se faire de manière accompagnée.

RIOU-MILLIOT, Sylvie, « Au Canada, les médecins prescrivent des visites gratuites au musée », *Sciences et Avenir*, le 1<sup>er</sup> novembre 2018.

**Traduction proposée**

For several years now, the Mbam in Montreal has been offering various art therapy programmes for a range of categories of people (seniors/the elderly, young people with autism/autistic children/young autists, people with mental health issues or who have recently left prison) and it has become quite the research laboratory, with the goal of measuring the impact of art on people's health. "The museum should be seen

as a place of benevolent neutrality, not an impressive temple/seen as a place that is welcoming and neutral, not a temple that is intimidating", explains the director, who is delighted to see the project finally come to fruition. In practical terms, 50 registered users will be entrusted to each of the hundred or so doctors working on the project and it is the intention that patients can come accompanied / can bring friends or family.

### **Commentaires**

Le texte d'origine ne permet pas au candidat de savoir que l'acronyme 'Mbam' désigne le Musée de Beaux Arts de Montréal qui peut être traité comme un nom propre ('The Mbam in Montréal'). Dans le contexte le sens d'"ordonnances" est celui d' 'ordonnances de traitement de patient' et peut être traduit en anglais par 'patients' (mais il va de soi que pour comprendre ceci il aura fallu lire le texte jusqu'au bout avant de commencer la dictée). Pour la fin du texte, s'il est vrai qu'il faut en général veiller à ne pas trop s'éloigner du texte original ('de manière accompagnée'), les trouvailles présentant une belle authenticité peuvent être bonifiées ('patients can bring friends or family').

### **Exemple n°8**

Il y a un peu plus de trente ans, animés par une volonté commune de limiter les risques que l'arme absolue faisait courir à la survie de la planète, les dirigeants américains et soviétiques avaient choisi l'auto limitation, l'élimination de certaines armes et plus encore la confiance. Ils savaient qu'à deux reprises, en octobre 1962 lors de la crise des missiles de Cuba et en octobre 1973 lors de la guerre du Kippour, le monde était passé près de l'apocalypse nucléaire.

Il n'est certes pas possible de fermer la boîte de Pandore de l'atome et de « désinventer » l'arme nucléaire.

MOÏSI, Dominique, « Trump, l'homme qui risque de relancer la prolifération nucléaire », *Les Echos*, le 29 octobre 2018.

### **Traduction proposée**

A little more than thirty years ago, driven by the common desire to reduce the risk that weapons of mass destruction posed to the survival of the planet, American and Soviet leaders chose voluntary arms control/reduction, the phasing out of certain weapons, and above all (establishing) trust. They knew that on two occasions, in October 1962 during the Cuban missile crisis and in October 1973 during the Yom Kippur war, the world had brushed with/had come close to a nuclear holocaust/apocalypse/armageddon.

Undeniably, it is impossible to shut the atomic Pandora's box and 'uninvent' nuclear weapons.

### **Commentaires**

Bonification pour le terme correct 'Yom Kippur war' (et non 'Kipper War' signifiant 'guerre des harengs' !)

### **Exemple n°9**

Les chefs d'État et de gouvernement européens devraient constater ce mercredi l'absence dans l'immédiat d'accord avec Londres sur les conditions du retrait du Royaume-Uni de l'Union européenne et presser Theresa May d'empêcher une sortie désordonnée.

Après l'échec des négociations dimanche, le négociateur européen en chef, Michel Barnier, a déclaré mardi que les deux parties allaient travailler "calmement et sérieusement, pour parvenir à un accord général dans les prochaines semaines".

Selon le *Financial Times* et la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Bruxelles pourrait proposer de prolonger la période de transition qui débutera, sous réserve que les deux parties s'entendent sur un accord de retrait, lorsque le Brexit sera effectif, le 29 mars prochain.

*Mediapart*, le 17 octobre 2018.

### **Traduction proposée**

European leaders and heads of state are set to/will probably on Wednesday have to concede/face up to/be faced with the lack for the time being of any deal/agreement with London on the conditions for the withdrawal of the UK from the E.U., and will urge Theresa May to prevent a disorderly Brexit/a disorderly no-deal Brexit/a disorderly Brexit no-deal.

After the failure of negotiations on Sunday, Michel Barnier, the European lead negotiator/negotiator-in-chief, said on Tuesday that the two sides would work "calmly and in good faith to reach a general agreement in the coming weeks".

According to the *Financial Times* and the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Brussels could offer to extend the transition period which, provided both sides agree on a Brexit deal/a withdrawal agreement, will begin when Brexit takes effect, on 29th March next year.

### **Commentaires**

Ici, le conditionnel 'devraient constater/presser' se traduira en anglais par une modalité épistémique 'will concede/urge'.

Duncan Thom  
avec la commission Thème oral

## **3.2.3. Partie 2 – Explication de Faits de Langue**

### **Rappels et conseils pratiques**

L'analyse de faits de langue est le seul exercice de la partie ESP à être réalisé en français. Contrairement au commentaire et à la compréhension-restitution, il ne donne pas lieu à un entretien avec le jury. Les faits de langue à traiter sont signalés par un soulignement et sont toujours au nombre de deux. Il est fortement recommandé aux candidats de repérer les deux faits de langue dès la prise de connaissance des sujets, afin d'être certain de ne pas en oublier un des deux, ce qui est arrivé cette année.

Le jury recommande aux candidats d'accorder entre 5 à 8 minutes au traitement des faits de langue lors de leur prestation orale afin de disposer de suffisamment de temps pour le commentaire de documents. Ceci implique des analyses concises et efficaces qui peuvent faire l'économie d'éléments superflus (exemples : Je passe

maintenant aux faits de langue / Le premier segment souligné se trouve ligne xx / Je vais vous en proposer une analyse, etc.). On préférera commencer par « THIS, l. 37, est un pronom déictique ».

Comme les années précédentes, le jury déconseille aux candidats de recourir à l'usage du tableau, qui occasionne souvent une perte de temps et peut faire perdre de vue aux candidats qu'ils ne proposent pas un cours sur un fait de langue, mais bien son analyse.

Cet exercice est l'occasion, pour des candidats qui sont déjà en poste, de montrer que leur maîtrise de la grammaire anglaise est suffisamment solide pour pouvoir s'adapter aux besoins de leurs élèves, quel que soit le niveau de ceux-ci ou la difficulté du point à traiter.

Cela implique qu'ils puissent rendre compte de points assez simples et courants, comme de points plus complexes ou plus rares. Cela implique également qu'ils aient compris le sens du texte en détail.

Prenons un exemple qui a posé problème : a young gentleman with a swan-neck, wearing a lady-like open shirt collar

Le noyau du Groupe Nominal souligné est « shirt collar », un nom composé, modifié par deux adjectifs : « open » et « lady-like ». Certains candidats ont opéré un découpage qui démontrait une interprétation fautive du sens : [lady-like] [open shirt] collar. Le découpage qui rendait correctement compte du sens était [lady-like] [open] [shirt-collar].

Pour chacun des deux faits de langue, le jury s'attend à trois moments distincts : une description, une annonce de problématique et une analyse. Il n'est pas utile de signaler explicitement le passage d'un moment à un autre. Le jury se repère facilement si les candidats ménagent une courte pause expressive entre les parties.

### **Métalangue**

Le jury a le souci d'accepter toutes les écoles linguistiques auxquelles les candidats pourraient avoir été formés et accueille avec bienveillance des approches multi-écoles : les candidats sont invités à emprunter aux divers courants de pensée les outils qu'ils estiment les plus appropriés pour analyser les faits de langue. On recommande aux candidats d'expliquer simplement la métalangue qu'ils utilisent. Cela permet au jury de vérifier leur capacité explicative et de s'assurer que la métalangue est bien comprise. La liste qui suit, recensant des exemples de termes inventés, fautifs ou employés à mauvais escient, n'a pas pour objectif de stigmatiser mais d'aider les candidats à mesurer la précision terminologique attendue.

- Le terme de « génitif verbal » ne recouvre aucune réalité dans quelque école linguistique que ce soit. Il en va de même pour les « conjonctions relatives » (les candidats voulaient sans doute dire « pronoms relatifs ») ou les « opérateurs prédicatoires ».

- Les candidats confondent souvent conjonctions (mots liant des propositions) et prépositions (mots liant des groupes). Il est essentiel de pouvoir les distinguer.
- De même, quelle que soit l'école de pensée, on établit une distinction entre une préposition (mot de liaison qui relie des groupes) et une particule (qui n'est pas un mot de liaison). Ainsi, UP est une préposition dans « they walked [up the hill] » mais une particule dans « check the word up in the dictionary ».
- Les candidats décrivent à tort des groupes commençant par une préposition comme des groupes nominaux. On rappelle qu'un groupe prépositionnel peut se composer d'une préposition suivie d'un GN (Ex : *in the car*). Mais le GN est « the car » tandis que l'ensemble du groupe est bien un groupe prépositionnel.
- Un segment comme « should have preferred » ne peut pas être décrit comme « le modal SHOULD suivi du *present perfect* de PREFER ». En effet, quelle que soit l'école de pensée, les auxiliaires de modalité sont suivis de verbes à la base verbale/l'infinitif et non de verbes conjugués. Le *present perfect* de PREFER est « I have preferred ».
- Selon les écoles de pensée, il peut arriver que le terme de groupe verbal/syntaxe verbal désigne soit uniquement le verbe et ses auxiliaires soit le verbe, ses auxiliaires et ses compléments obligatoires.  
Exemple : You may discover what a wealthy mine I make you lord of.  
Le jury acceptera sans difficulté que le groupe verbal puisse être « may discover » OU « may discover what a wealthy mine I make you lord of ». D'autres théories préféreront parler de prédicat pour décrire le verbe et ses compléments. Cependant, un groupe verbal ne peut pas comprendre aussi le sujet. Ainsi, on peut dire que le groupe verbal est précédé du pronom sujet YOU mais pas qu'il comprend le pronom sujet YOU.

## La description

La description du segment ne doit être ni trop longue ni trop courte, et doit être proposée au bon endroit. Deux cas de figure se présentent : Le segment souligné ne pose pas de problème d'identification OU l'identification du segment est problématique et va faire l'objet de l'analyse.

### *Si l'identification n'est pas problématique*

Les candidats commenceront par identifier tout le segment (macro-description) avant d'avancer dans la description détaillée (micro-description).

Exemple : The ameliorative measures /.../ have created a new Ireland.

Les candidats peuvent commencer par dire qu'il s'agit d'un Groupe Nominal – il s'agit là de la nature du segment – dont la fonction est Complément d'Objet Direct du verbe "create". Il est essentiel de donner et la nature et la fonction, ce qui revient à replacer le segment dans l'économie de l'énoncé. Ainsi, même si le soulignement est très bref, comme « it », on évitera de limiter la description à « il s'agit d'un pronom personnel de 3<sup>ème</sup> personne du singulier ». On ira voir dans le contexte droit et gauche avec quoi il fonctionne.

Exemple : It is the Indian Chief, Cochise, who shows vision and noble character.

On peut dès la description préciser que IT participe à la construction d'une structure clivée. On ajoutera que, dans cette clivée, IT est un pronom non référentiel – c'est sa nature – et qu'il est sujet du verbe copule BE au présent – c'est sa fonction. Trop de candidats oublient l'une de ces deux informations.

Il peut arriver que le segment souligné ne soit pas un constituant immédiat, c'est-à-dire qu'il ne soit qu'un fragment. On s'attend à ce que les candidats le signalent.

Exemple : A young gentleman with a swan-neck, wearing a lady-like open shirt collar, thrown back, and tied with a black ribbon.

Le segment souligné est la première partie du GN « a lady-like open shirt collar, thrown back, and tied with a black ribbon ». En effet, si le GN s'arrêtait à « collar », on peinerait à analyser « thrown back, and tied with a black ribbon » qui constitue en fait la post-modification du noyau « collar ».

Une fois cette macro-description effectuée, les candidats peuvent entrer dans le détail. Pour autant, la description ne doit pas être une paraphrase.

Exemple : the ameliorative measures /.../ have created a new Ireland.

Il n'est pas souhaitable de dire que « on trouve A puis NEW puis IRELAND », ce que le jury aura pu constater par lui-même. La description doit être l'occasion pour les candidats de montrer qu'ils comprennent le fonctionnement de la langue. On préférera donc « le noyau de ce GN est le nom propre « Ireland », déterminé par le déterminant indéfini A et modifié par l'adjectif épithète « new » ».

On rappelle que, pour les noms, on s'attend à ce que les candidats précisent s'il s'agit d'un nom comptable/non comptable (la terminologie continu/discontinu/dense/compact est aussi la bienvenue, de même que dénombrable/indénombrable). Pour les verbes, on attend la forme temporelle et aspectuelle du verbe ainsi que l'identification au minimum de son sujet et de ses compléments. A nouveau, si l'identification du fonctionnement du nom (comptable/non comptable) ou des compléments du verbe est problématique, on peut attendre l'analyse pour l'aborder, pourvu qu'on le signale au jury, en précisant par exemple « le fonctionnement comptable/non comptable du nom fera l'objet de mon analyse ». Pour les cas de réagencements, on s'attend à ce que l'énoncé canonique, c'est-à-dire l'énoncé qui présente un ordre des mots non modifié, soit proposé.

Exemple : Some phrases have been used which I will not refer to simply because I do not think that they quite accurately describe the case /.../.

Les candidats identifient le segment comme une relative détachée et proposent de la replacer dans l'ordre canonique à la suite du nom dont elle est l'extension. On obtient :

Some phrases which I will not refer to simply because I do not think that they quite accurately describe the case have been used.

Le jury profite de cette occasion pour remarquer que l'énoncé canonique n'est pas l'énoncé « normal » ou « standard » mais simplement l'énoncé qui suit l'ordre des mots prototypique. Il arrive que l'énoncé canonique soit difficilement recevable,

comme c'est le cas ici puisqu'il contrevient fortement au principe du poids relatif (*end weight*). Si le développement est trop long au niveau de la description, les candidats peuvent avoir intérêt à attendre l'analyse pour le traiter en prévenant le jury qu'ils reviendront sur le fonctionnement du sujet éclaté.

L'utilisation du dictionnaire disponible en loge peut être une aide précieuse s'il est manié judicieusement. Il est relativement concis. Tous les mots de la langue anglaise ne peuvent y figurer, ce qui a manifestement déconcerté certains candidats pour le segment ci-dessous.

Exemple : The bride is slain accidentally by viciously marauding whites.

Les candidats ont trouvé l'adjectif « marauding » dans le dictionnaire ainsi que le nom « marauder » mais n'ont pas trouvé le verbe « maraud ». Ils en ont conclu, à tort, que le verbe n'existait pas et se sont refusés à voir « marauding » comme dérivant du verbe.

*Si l'identification du segment est problématique*

Elle fera alors l'objet de l'analyse. Les candidats devront le signaler afin que le jury ne soit pas amené à pénaliser un vocabulaire imprécis.

Exemple : They may /.../ render impossible the carrying through of important measures

On peut proposer la description qui suit : « le segment *semble* être un groupe nominal puisqu'il commence par le déterminant THE et occupe la fonction de COD du verbe « render ». Le GN *semble* s'organise autour du *mot* en ING « carrying » dont notre analyse devra révéler la nature exacte ». Ainsi les candidats précisent bien que « mot en ING » fera l'objet d'une explication. Profitons de cet exemple pour rappeler qu'il est attendu des candidats qu'ils reconnaissent un COD et le distinguent d'un COI (I=indirect=complément du verbe introduit par une préposition, comme dans « wait *FOR me* »). Dans l'exemple mentionné plus haut, « the carrying through of important measures » et « impossible » est un attribut du COD. Les candidats sont fortement invités à revoir ces distinctions basiques mais très utiles en enseignement et exigibles à ce niveau.

## La problématique

*Comment la formuler ?*

La problématique est généralement simple à formuler : une, deux phrases, trois phrases tout au plus, suffisent. Le jury n'attend pas particulièrement de créativité dans ce moment des faits de langue. Si la description a été bien faite, il n'est pas toujours utile de rappeler de quel domaine relève le point étudié (domaine nominal, domaine verbal, domaine syntaxique<sup>4</sup>). L'annonce de la problématique permet de dire ce dont on va parler et de préciser pourquoi.

Exemple : Some phrases have been used which I will not refer to simply because I do not think that they quite accurately describe the case /.../.

---

<sup>4</sup> Pour une analyse détaillée des différents types de problématiques qui relèvent de ces trois domaines, nous renvoyons au rapport 2018, particulièrement éclairant sur ce point.



Le jury invite les candidats à ne pas se limiter à « j’analyserai la place de la proposition relative » (je dis ce que je fais mais je ne dis pas pourquoi) et à préférer « j’analyserai la place de la proposition relative qui ne suit pas directement son antécédent “phrases” », (j’annonce la démarche et ce qui la motive).

Un exemple supplémentaire pourra aider les futurs candidats à comprendre cette distinction.

Exemple : The ameliorative measures /.../ have created a new Ireland.

Les candidats pourraient se contenter de « on étudiera la détermination dans ce GN » ou encore « on étudiera la présence du déterminant A ». Il peut sembler utile de préciser « on étudiera la présence du déterminant A devant un nom propre comme “Ireland” et l’impact éventuel de la présence de l’adjectif ».

Les candidats devront éviter l’artifice d’annoncer une problématique puis de développer une analyse qui déconstruise la problématique en question.

Exemple : There was improvised a rough and temporary town at its every public stopping-place.

Un candidat a annoncé qu’il analyserait la structure existentielle en THERE et son utilité en contexte. Il s’est ensuite appliqué à proposer des tests qui ont révélé que la structure n’était pas une existentielle en THERE mais une inversion sujet/verbe avec antéposition (ce qui est exact, nous y reviendrons plus bas). La démarche qui consiste à émettre une hypothèse, la tester et conclure doit être saluée ici. Cependant, elle doit être reflétée dans la formulation de la problématique. On pouvait simplement proposer « on tentera de déterminer à travers différents tests si la structure soulignée est une structure existentielle en THERE ou une inversion sujet/verbe avec antéposition ».

*Comment identifier la problématique ?*

La vraie difficulté relève de l’identification de la problématique. Les candidats doivent comprendre ce que le jury s’attend à les voir traiter afin d’éviter le hors sujet, malheureusement assez fréquent, surtout sur les segments longs et/ou relevant de la syntaxe (clivage, extraposition, inversion expressive avec antéposition, structure existentielle en THERE, structure à montée, causative/résultative ...).

Exemple : Why do you weep ?

Un candidat s’est demandé pourquoi la forme interrogative avait été choisie ; un autre s’est demandé pourquoi « weep » et non « cry » avait été retenu. La problématique attendue était : pourquoi utiliser une forme simple et non une forme en BE –ING pour une action en cours ? Notons, pour l’opposition *weep/cry*, que la problématique ne porte jamais tout entière sur une question de lexique, même si des analyses lexicales ponctuelles peuvent être nécessaires.

Exemple : A young gentleman with a swan-neck, wearing a lady-like open shirt collar, thrown back, and tied with a black ribbon.

Les remarques concernant l’analyse sémantique de « lady-like » où les candidats ont pu préciser que le col ne s’apparentait pas à une femme mais au type de cols que les femmes peuvent porter (sens obtenu par hypallage) ont été valorisées.

Les candidats les plus entraînés repèrent aisément la problématique parce qu'ils reconnaissent des points travaillés lors de leur formation. C'est l'occasion d'insister ici sur la nécessité de préparer cette épreuve ; une bonne connaissance de la grammaire anglaise (ne pas faire d'erreurs soi-même) étant tout à fait insuffisante pour réussir cette épreuve ... et pour enseigner l'anglais du reste.

Il y a très peu de chances pour que le segment recèle plus de deux éléments de problématique. Si les candidats en trouvent 3 ou 4, c'est qu'ils ont manqué le ou les deux points réellement importants.

Exemple : There was improvised a rough and temporary town at its every public stopping-place.

Certains candidats ont étudié le passif (*was improvised*) ainsi que l'ordre des adjectifs (*rough and temporary*), la place de « every » et le nom composé « stopping-place ». Un segment n'est pas une collection de problématiques. Il renvoie à une problématique centrale, qu'on peut parfois décomposer en deux, éventuellement trois sous-problématiques. On suggère donc « Notre analyse portera sur l'identification de cette structure (existentielle en THERE ou inversion sujet/verbe avec antéposition) et permettra de conclure sur la nature de THERE et l'utilité de la structure en contexte ». La problématique principale porte sur l'identification de la structure et est suivie de deux sous-problématiques : nature de THERE et emploi de la structure en contexte.

Pour les questions relevant de l'agencement de l'énoncé (syntaxe), il arrive que le jury ne souligne qu'un mot pour aider les candidats à identifier la problématique et éviter qu'ils multiplient les problématiques hors sujet. C'est souvent le cas pour les IT sujets syntaxiques de proposition clivée.

Exemple : It is the Indian Chief, Cochise, who shows vision and noble character.

Par ce soulignement, le jury souhaite éviter que les candidats traitent de l'apposition « Cochise » ou de l'absence de déterminant devant « vision » ou « noble character ». Cependant, la présence de IT ne peut se comprendre que si l'on voit qu'il est le sujet syntaxique de la copule BE dans le cadre d'une structure clivée. Les candidats peuvent l'annoncer dès la problématique.

## L'analyse

### *Mener une analyse sur une langue non contemporaine*

Aucune des œuvres littéraires au programme pour la session 2019 n'était postérieure à 1857. Les sources primaires données comme support de commentaire pour les deux points de civilisation ne dépassaient pas le début du 20<sup>ème</sup> siècle. Il faut rappeler qu'aucune connaissance approfondie en linguistique historique n'est attendue. Il va sans dire que toute remarque diachronique est accueillie avec bienveillance. Le jury s'efforce cependant de ne pas souligner de segment dont l'analyse devrait nécessairement incorporer une dimension diachronique.

Exemple : It will not serve to laugh me out of mine honour.

La problématique principale du segment était l'identification d'une structure résultative. Pour rappel, la traduction en était « il ne servira de rien de se moquer de

moi jusqu'à me faire violer mon serment ». Il n'y avait pas lieu de faire un développement sur « mine ». Certains candidats ont remarqué qu'on aurait « my honour » et non « mine honour » en anglais contemporain. Cette remarque était pertinente mais elle n'était en aucun cas centrale à l'analyse.

Nous verrons plus loin qu'une partie de l'analyse consiste à proposer des manipulations. Certains candidats se les sont interdites à tort sous prétexte que le segment se trouvait dans un texte en vers.

Exemple : Why do you weep ?

Quelques candidats ont expliqué que la comparaison avec « why are you weeping » n'avait pas de sens puisqu'elle ajoutait une syllabe et que la scansion serait alors devenue irrégulière. La remarque sur la scansion n'est pas inintéressante ; toutefois l'analyse du fait de langue n'a pas pour objectif de se demander pourquoi Webster n'a pas utilisé la forme en BE ING mais de se demander les effets que produirait l'emploi de cette forme en anglais contemporain. Les candidats pouvaient bien sûr faire remarquer que la forme périphrastique (en BE ING) est encore rare à l'époque où Webster écrit pour exprimer un aspect progressif. Cependant, ceux qui ne l'ont pas fait mais ont montré d'une manière ou d'une autre que la forme attendue en anglais contemporain était la forme en BE ING n'ont pas été pénalisés, pourvu qu'ils aient pensé à mentionner la didascalie de du vers précédent : « weeping ».

*Analyse linguistique et non analyse stylistique ou littéraire*

Cette partie de l'épreuve orale a pour objectif de proposer une analyse linguistique de phénomènes présents dans un texte. Il ne s'agit ni d'une analyse stylistique, ni d'une analyse littéraire ou de civilisation. Cela implique que les candidats privilégient un type d'outils plutôt que d'autres. S'ils ne doivent pas s'interdire de remarquer la présence d'une figure de style (hypallage, chiasme, etc.) ou de faire le lien avec l'analyse littéraire ou historique qu'ils s'appêtent à faire, ils doivent éviter les remarques qui tendent à psychologiser l'analyse linguistique. Nous rappelons que l'énonciateur est l'instance qui prend en charge l'énoncé. L'énonciateur n'est ni triste, ni affamé. Parmi les outils linguistiques qui s'offrent à lui, il fait des choix pour modeler son discours. On évitera toute remarque du type « l'énonciateur n'utilise pas BE ING parce qu'il n'aime pas Julia ». On préférera dire « l'utilisation du présent simple pour un procès en cours de déroulement (aspect progressif) permet une implication minimale de l'énonciateur. Cela semble congruent avec l'attitude du cardinal vis-à-vis de Julia qui peut difficilement être décrite comme une relation amoureuse ». C'est certes plus long, mais aussi plus juste.

*Echo avec d'autres formes dans le texte*

Etant donné le peu de temps dont disposent les candidats, la mention d'autres passages du texte est à limiter aux cas les plus utiles. Surtout, elle ne doit pas se transformer en question large (telle que l'épreuve orale d'agrégation externe) où les candidats analyseraient aussi les autres formes équivalentes ou, au contraire, opposées dans le texte.

Exemple : Why do you weep ?

Le jury peut bonifier une rapide remarque sur le fait que le présent simple a été utilisé dans une autre question (« Do you lie here ?»). Pour autant, il n'était pas souhaitable de faire un développement pour montrer le triple sens du verbe « lie » (mentir,

dormir, s'adonner à une activité sexuelle). On est ici dans le hors-sujet, aussi intéressante que cette remarque puisse être par ailleurs. En revanche, dans le cas du passage ci-dessous, la référence à la suite du texte était indispensable :

Exemple : I never knew man and beast, of a horse and a knight, So weary of each other

Ne pas comparer l'absence de déterminant dans « man and beast » et la présence de A dans « a horse and a knight » enlevait beaucoup de force à l'analyse.

### En guise d'exemple

Les trois exemples qui suivent, relevant du domaine nominal, verbal et syntaxique, sont donnés à titre indicatif et ne constituent pas des modèles prescriptifs. Les remarques indiquées entre crochets permettent d'expliquer aux candidats une formulation, une explication. Elles ne font pas partie de ce qui peut être attendu des candidats.

#### **Exemple n°1 - Domaine verbal : may**

*Extrait de Webster, John. The Duchess of Malfi. Act 1, scene 1, ll. 417-419*

*DUCHESS                                      So now the ground's broke,  
You may discover what a wealthy mine  
I make you lord of.*

*Description : La forme soulignée est l'auxiliaire de modalité MAY. Avec le verbe lexical à la base verbale DISCOVER, il forme le groupe verbal qui organise l'énoncé. Hors soulignement, le pronom personnel I, qui désigne la Duchesse, en est le sujet. Le Groupe Nominal « what a wealthy mine I make you lord of » en est le Complément d'Objet Direct. [Lorsque la forme soulignée est un verbe, on s'attend à ce que les candidats identifient son sujet et ses compléments en précisant la nature].*

*Problématique : Je souhaite analyser la valeur du modal MAY dans ce contexte. Pour ce faire, je proposerai quelques comparaisons avec d'autres modaux. [La problématique est souvent très simple lorsque le segment souligné porte sur un modal. Ce n'est pas dans cette partie de l'exercice qu'on attend de l'originalité de la part des candidats. En revanche, l'identification de la problématique étant très simple, le jury sera particulièrement exigeant sur la manière dont l'argumentation et les manipulations seront déployées dans la partie suivante. Les candidats peuvent choisir de s'exprimer à la première personne du singulier « je » ou du pluriel « nous ». Ils peuvent aussi préférer utiliser le pronom « on ». Le jury accueillera avec bienveillance une langue simple et précise].*

*Analyse : MAY, comme la plupart des auxiliaires de modalité, peut prendre de nombreuses valeurs qu'il est possible de regrouper en deux grandes catégories, valeurs épistémiques et valeurs radicales. [Un rappel rapide de ce type est le bienvenu quand il permet de lancer l'analyse et de montrer au jury que les candidats*

sont capables de replacer le fait de langue dans une problématique plus large. Il ne s'agit pas de réciter le cours sur les modaux mais de s'appuyer sur quelques éléments centraux pour construire sa démonstration]. Dans son sens épistémique, MAY permet à l'énonciateur d'exprimer l'équipossibilité, on estime que la relation prédicative a autant de chance d'être validée que non validée. [Cette dernière phrase permet d'expliquer rapidement ce que le candidat entend par « équipossibilité »]. Cette interprétation est possible ici : Il fallait que la brèche soit ouverte, ce qu'exprime le groupe adverbial, complément circonstanciel de temps « Now that the ground is broke », pour qu'il devienne possible à Antonio d'évaluer la richesse que la duchesse lui confie. [Cette partie de l'analyse est une glose : le texte est reformulé pour mettre en évidence la valeur exprimée par le modal. Elle est attendue par le jury]. Par l'absence de négation, l'énonciateur s'oriente plutôt vers la possibilité que l'évènement décrit par la relation prédicative ait bien lieu. Mais à ce stade, tout est encore possible. Une lecture radicale est cependant plus convaincante. Dans cette interprétation, MAY prend un sens d'autorisation. On peut en effet estimer que la duchesse, qui cache derrière le passif « is broke » le fait que c'est elle qui a ouvert la brèche, autorise Antonio à découvrir l'étendue de sa richesse. [Voici une nouvelle glose qui permet une interprétation différente du texte. On attend des candidats qu'ils puissent débattre de manière nuancée des valeurs des marqueurs. Il est donc possible d'exposer deux interprétations puis d'en privilégier une, pourvu que cela soit justifié par des manipulations]. Bien que MAY et MIGHT puissent avoir des sens parfois très proches en contexte épistémique (ex : It may/might rain), MIGHT paraît difficilement acceptable dans ce contexte : ? You might discover what a wealthy mine I make you lord of. En effet, avec MIGHT (MAY + -ED), la supposition apparaît comme plus théorique ; c'est l'effet de la rupture modale de -ED qui permet cette nuance. Or, le Complément de Temps « now that the ground is broke » exprime la condition nécessaire et suffisante pour que la révélation de la fortune ait lieu. Cela est difficilement compatible avec la valeur de MIGHT ; ce qui me conforte dans une lecture radicale du modal dans ce contexte. Dans ce sens, le modal le plus proche serait ici CAN qui exprime la capacité : « Maintenant que la brèche est ouverte, tu es en capacité de prendre connaissance de ma richesse ». Cependant, avec CAN, on obtiendrait une valeur radicale mais dynamique, la modalité serait inhérente au référent du sujet, ici Antonio. On préfère donc MAY, dont la valeur est radicale mais déontique : le jugement modal relève alors de l'énonciateur, en l'occurrence la duchesse, qui prend en charge la notion de permission. [Sur un soulignement assez simple comme celui-ci, on attend des candidats qu'ils puissent mener une argumentation claire, en s'appuyant sur un cours bien maîtrisé, qui permette de mettre en valeur le texte. Il était important de commenter les effets de sens produits par MAY, MIGHT ou CAN dans ce contexte particulier].

**Exemple n°2 - Domaine nominal : the will of the people of this country**

Extrait de BONAR LAW, Andrew. Speech published as « Mr. Law On Ulster's Resistance », The Times, 29 July 1912.

[the Parliament Bill] was carried in order that the Government might be able to force /../ Home Rule Proposals which /../ were carefully hidden from the people of this

*country /.../ - proposals which they are trying to carry, not only without the consent , but /.../ against the will of the people of this country.*

Description : Le segment souligné est un groupe nominal de structure N1 of N2 of N3. Il est construit autour du nom non comptable singulier WILL, déterminé par l'article défini THE. Il est complété d'un groupe prépositionnel « of the people of this country » qui contient lui-même un groupe nominal construit autour du nom comptable pluriel « people », déterminé par l'article défini « the » et complété à son tour par un groupe préposition « of this country ». Ce dernier comprend un groupe nominal organisé autour du noyau « country », ici comptable et singulier, et déterminé par le déictique THIS. Le segment est complément de la préposition AGAINST et complément de manière/opposition/adversité de la phrase. [Quand les descriptions sont un peu longues et complexes comme ici, mieux vaut commencer par donner l'idée générale : la structure N1 of N2 of N3. Dans un deuxième temps, on entre dans les détails pour mettre en valeur le phénomène d'enchâssement de la complémentation nominale. On finit ensuite par donner la fonction du groupe tout entier, ce qui permet de revenir à une vision plus globale du groupe].

Problématique : Je souhaite m'interroger sur la double construction prépositionnelle (N1 (of N2 (of N3))) qui a été préférée à une construction génitive N3's N2'S N1.

Analyse : Dans une structure prépositionnelle, le deuxième terme sert de repère au premier, notamment en vertu du sémantisme originellement spatial des prépositions. Lorsque le terme repère renvoie à un référent humain ou assimilé, le génitif est souvent préféré (Ex : *the President's husband* plutôt que *the husband of the President*). [Pour des raisons de clarté, on encourage les candidats à s'appuyer sur de courts exemples pour expliciter leurs propos]. Pourtant, dans le texte, *the will of the people* a été préféré à *the people's will* ; *the people of this country* a été préféré à *this country's people*. Nous allons montrer que l'emploi du génitif se heurte à des contraintes et contrevient à la logique discursive du texte.

Contraintes : *This country's people* n'a pas été retenu car, pour fonctionner, le génitif doit mettre en relation deux éléments distincts dans la mesure où il s'agit de localiser un terme par rapport à l'autre. Or, de la même manière que *?this group's students* est difficilement acceptable parce que les étudiants sont constitutifs du groupe, *?this country's people* est difficilement acceptable parce que le peuple est constitutif du pays. On remarque que *this country's economy* serait en revanche acceptable puisque *country* et *economy* ne renvoient pas à un même référent. [Cette manipulation est particulièrement utile parce qu'elle permet de montrer que ce n'est pas le sémantisme de *country* qui pose problème, mais bien la mise en rapport de *country* avec *people*]. Ceci posé, il paraît difficile de construire le GN : *the people of this country's will*. La structure N2 of N3's N1 n'est pas en soi irrecevable : on pourrait trouver *The King of England's influence*. Ce dernier exemple fonctionne parce que la structure N of N (*King of England*) est suffisamment lexicalisée. Ce n'est pas le cas avec *the people of this country* qui ne constitue pas un bloc sémantique stabilisé.

Logique discursive du texte : En imaginant que la structure génitive soit acceptable, elle n'aurait pas pu être retenue ici. En effet, le groupe prépositionnel « against the will ... » est coordonné par le truchement de la conjonction de coordination BUT à un

autre groupe prépositionnel hors soulignement « without the consent ». Ce groupe prépositionnel est incomplet (rien ne justifierait la présence de l'article défini THE si le groupe prépositionnel s'arrêtait vraiment là). On comprend que « of the people of this country » est en facteur commun : *without the consent [of the people of this country] and against the will [of the people of this country]*. L'utilisation d'une structure génitive, si elle avait été possible, n'aurait pas permis l'effet de parallélisme que la structure en OF permet ici.

**Exemple n°3 - Domaine syntaxique** : *there was improvised a rough and temporary town at its every public stopping-place.*

*Extrait de BOWLES, Samuel. Our new West, Chapter III, "Laying the Track of the Pacific Railroad". Hartford, Connecticut: Hartford Publishing, 1869.*

*As the Railroad marched thus rapidly across the broad Continent of plain and mountain, there was improvised a rough and temporary town at its every public stopping-place.*

Description : Le segment souligné est une proposition principale, précédée d'une proposition circonstancielle de temps « as the Railroad marched ... mountain ». Je n'irai pas plus loin dans ma description pour l'instant, l'identification de la structure faisant l'objet de l'analyse.

Problématique : Je me demanderai en effet s'il s'agit d'une structure existentielle avec commentaire, comme dans l'énoncé « there's a man waiting for you at the door », ou d'une inversion expressive sujet/verbe avec antéposition, comme dans l'énoncé « there stood the man who had destroyed my life ». Je m'interrogerai également sur l'impact de la structure dans l'économie du texte. [Les candidats ne pouvaient pas réussir à poser cette problématique s'ils ne connaissaient pas l'existence de ces deux types de structures. Cela suppose de travailler en amont les phénomènes syntaxiques décrits dans les manuels de référence ; c'est souvent le point faible de la préparation des candidats qui sont plus à l'aise sur les domaines verbal et nominal. Cela implique aussi d'avoir travaillé les opérateurs les plus « multi-fonction » de la grammaire anglaise. On pense à THERE mais aussi IT, ING, DO, ou THAT par exemple].

Analyse : Les structures existentielles avec commentaire permettent à la fois de poser l'existence d'un nouveau référent dans le discours (« there's a man ») et d'en dire quelque chose (« waiting for you at the door »). Dans ce cas, THERE est un pronom impersonnel vide de sens et inaccentué qui disparaît lorsque l'ordre canonique est rétabli : *a man is waiting for you at the door*. [On commence par un rapide rappel du cours en ne mentionnant que les éléments qui seront nécessaires à la construction de l'argumentation qui suit]. Le segment souligné résiste cependant à cette analyse. « A rough and temporary town » est un Groupe Nominal indéfini qui introduit bien un nouveau référent dans le discours, il n'a pas encore été question de ces villes éphémères qui suivent le chantier [N'oubliez pas cette glose du texte nécessaire à l'argumentation]. Cependant, on s'écarterait de la structure prototypique puisque le commentaire, qui prendrait ici la forme d'un participe passé, « improvised », se situerait avant le GN nouvellement introduit. L'ordre attendu serait « ? there was [a rough and temporary town at its every stopping-place] improvised »,

ce qui est difficilement acceptable. Une autre possibilité est que THERE soit un adverbe de lieu dont l'antéposition, le placement en tête de proposition, provoque une inversion sujet/verbe. Il en ressort que le verbe serait « was improvised », prétérit passif de « to improvise ». La forme canonique serait alors « a rough and temporary town was improvised there at its every stopping-place », où THERE ne disparaît pas. Cette analyse se heurte au fait que les inversions expressives sujet/verbe avec antéposition sont prototypiquement réservées aux verbes intransitifs (comme STOOD dans notre exemple : *there stood the man ...*) ou au verbe copule BE. Nous pouvons contourner cette difficulté en remarquant que la particularité du passif est de nier le schéma argumental du verbe. IMPROVISE est un verbe transitif, c'est-à-dire à deux arguments. Au passif cependant, en particulier si le complément d'agent n'est pas exprimé, ce qui est bien le cas ici, il ne fonctionne qu'avec un seul argument, l'argument sujet « a rough and temporary town ». Il fonctionne de manière intransitive. [Les candidats les mieux préparés ont poursuivi avec une analyse de l'impact de l'emploi en contexte]. L'inversion sujet/verbe avec antéposition place en début d'énoncé l'adverbe de lieu THERE. Il agit comme un connecteur avec le contexte gauche (valeur connective de l'inversion). En effet, on peut estimer que THERE, qui contient le morphème anaphorique TH-, permet de reprendre les lieux cités auparavant : « across the broad continent of plain and mountain ». Placer cette information en tête de phrase permet d'en souligner l'immédiateté, presque l'automatisme. Le lieu n'est pas choisi avec soin, il s'impose et s'improvise. [L'inversion sujet/verbe avec antéposition ne modifie pas l'ordre des mots en fin d'énoncé qui se termine par « at its every stopping-place » qu'il s'agisse de la phrase canonique ou de la phrase avec inversion. On ne peut donc pas justifier l'emploi de la structure par le principe du poids relatif (*end weight*) ou du dynamisme communicatif (*end focus*). Les candidats ont parfois tendance recourir à ces deux principes, sans vraiment observer l'écart entre la forme canonique et la forme utilisée dans le texte. Ici, c'était bien la place de THERE qu'il fallait commenter].

Hélène Josse  
avec la commission Explication de faits de langue

### **3.2.4. Partie 3 – Exposé en langue étrangère**

Les remarques ci-dessous seront utilement complétées par la lecture des rapports précédents, notamment celui de la session 2018 qui revient en détail sur bon nombre d'éléments incontournables de cette sous-épreuve.

#### **Un exercice de communication, en temps limité**

L'exposé de commentaire de document est, comme toute épreuve orale, un exercice de communication où il convient d'être cohérent, organisé et convaincant, l'évaluation pouvant inclure un bonus ou un malus de communication.

Le jury a regretté les prestations des candidats qui, par anxiété ou par manque de préparation peut-être, n'ont pas suffisamment tenu compte de l'aspect « communicationnel » de l'exercice. Cependant les membres du jury sont sensibles aux efforts réalisés par les candidats pour rendre leur exposé clair et intelligible.

Lire intégralement ses notes est, à ce titre, une pratique qu'il faut absolument proscrire tant elle risque de mener à un résultat peu satisfaisant. Le jury a apprécié les prestations où les contacts visuels étaient fréquents, ce qui permet au candidat



de mieux situer son propos et de conduire son exposé en s'assurant que ses interlocuteurs peuvent en suivre la démonstration. Il est donc nécessaire d'adapter le débit, la modulation et éventuellement le volume de la voix.

A ce titre, si tout effort d'annoncer la problématique et le plan de façon subtile est louable, cela ne doit pas se faire au détriment de la clarté : le jury attend de connaître précisément l'angle d'analyse et la stratégie démonstrative choisis. Il est donc possible à ces « moments clés » de l'exposé d'énoncer, sans ralentir exagérément au point de dicter, les éléments sur lesquels on souhaite insister. Par ailleurs, il est toujours appréciable de saisir, par l'usage de liaisons appropriées, l'articulation de la démonstration et le passage d'un point au suivant, mettant en lumière la logique interne de la réflexion.

La gestion du temps a parfois posé problème. Rappelons que l'épreuve de commentaire se situe dans les 30 minutes dédiées aux trois premiers exercices (thème oral, suivi de l'explication des faits de langue puis commentaire). Il semble raisonnable de consacrer au moins 15 minutes à l'exposé du commentaire. Un bon entraînement —dans les conditions de l'épreuve— pendant la préparation au concours est indispensable. C'est lors de cette préparation qu'on apprend à se prémunir contre les fins d'exposé improvisées, privant le jury d'éléments importants pour l'évaluation.

Il arrive encore, malgré les mises en garde dans les rapports précédents, que des candidats se retrouvent perdus dans leurs notes et perdent un temps précieux à retrouver la bonne page, la bonne référence au texte, etc. Si la numérotation des pages est un minimum, on pourra également conseiller aux candidats de bien vérifier que toutes leurs pages sont dans l'ordre et qu'aucune n'a été oubliée dans la salle de préparation. Certains candidats prennent le soin de les agraffer dans le bon ordre et d'éviter ainsi une mauvaise surprise au moment de l'exposé.

### **La nécessaire problématisation du commentaire en littérature et en civilisation**

De tous les enjeux liés à la préparation du commentaire, construire une problématique est celui qui semble être le plus difficile pour les candidats. La problématique est nécessaire car elle fournit un angle de réflexion, une perspective interprétative. Sans elle, on assiste souvent à des exposés sans relief et sans direction, forcément (totalement ou partiellement) paraphrastiques parce que le texte littéraire ou le(s) document(s) de civilisation n'est ou ne sont pas suffisamment questionné(s).

Le jury a constaté que la très grande majorité des candidats s'est efforcée de produire une problématique. Il reste néanmoins de nombreux écueils sur lesquels le jury souhaite revenir.

Une problématique (comme le plan d'ailleurs) doit être **clairement identifiable**. Si le jury est reconnaissant que la formule « *to what extent...* » ne soit pas systématiquement choisie, il demeure qu'il attend de connaître avec précision quelle hypothèse de lecture a été retenue. Il faut donc veiller à la faire apparaître au moment propice de l'introduction (voir plus haut « Un exercice de communication »). Rappelons ici que c'est cette problématique qui doit permettre l'élaboration d'un plan d'analyse (et non l'inverse).

Les problématiques proposées sont souvent lues de façon mécanique et totalement détachée de ce qui précède, avant l'annonce du plan. Rappelons d'abord que rien n'indique que la problématique doit tenir en une phrase courte et succincte. Il est parfois judicieux d'expliquer plus longuement cette problématique pour mieux en dévoiler les ressorts.

Une bonne problématique doit permettre d'interroger le texte littéraire ou le(s) document(s) de civilisation, c'est-à-dire en montrer les enjeux et les spécificités, ce à quoi ne peuvent aboutir des problématiques simplistes.

Exemples : « *How does the author use his ideas to achieve his goals?* » ou encore « *What is the author's opinion?* ».

De la même façon, des problématiques centrées sur un élément ou un paragraphe du document ne peuvent être satisfaisantes : « *How is progress depicted?* » ; « *Does the author's rhetorical approach favor unity?* » ; « *How does this extract from The Confidence Man question the reliability of appearances ?* » ; « *How subversive does the narrative voice prove to be ?* ».

Une meilleure approche, plus complexe, prend forme dans une question mêlant analyse du texte littéraire ou des documents de civilisation et connaissance de l'œuvre ou de la question au programme : « *the documents show how the codes and ideas of the 1950s limited the director's revisionist project in Broken Arrow* » ; « *The analysis will show how the author makes Home Rule out to be a threat not only for the UK but also for Ireland herself* » ; « *The analysis will show how the passage foreshadows important motifs of the play and highlights the tragic conflict between the Duchess and her brothers* » ; « *How does the unconventional dimension of the wooing scene foreshadow the tragic ending of the play ?* ».

Il faut sans doute redire que la problématique doit être au centre de toute la réflexion (i.e. dans toutes les parties) : elle doit demeurer le fil rouge que l'on déroule tout au long du développement et par conséquent assurer la logique et la cohérence de l'ensemble.

### **L'entretien fait partie du commentaire**

Après l'exposé du commentaire, les candidats ne doivent surtout pas se démobiliser et rester concentrés en vue de l'entretien. Une forme de « décompression », bien compréhensible, est parfois visible et peut rendre l'entretien peu satisfaisant.

Le jury tient à redire que les questions ne sont jamais des pièges. Elles partent toujours de l'exposé du candidat : il est donc important de ne pas laisser de flou dans le commentaire et d'être capable de justifier toutes ses affirmations. L'entretien vise à éclaircir, approfondir et améliorer les analyses proposées lors de l'exposé. Parfois, il vise simplement à permettre aux candidats de revenir sur un contresens en révisant leur lecture du ou des document(s).

Les questions n'appellent pas forcément une réponse longue. Elles visent parfois à amorcer d'abord un échange sur un aspect insuffisamment clair ou précis de l'exposé. Il est préférable, alors que l'entretien ne dure que dix minutes au maximum, de ne pas repartir dans de longs développements qui ne permettraient pas de couvrir l'ensemble des questions du jury. Les candidats ont donc intérêt à fournir des réponses aussi concises et synthétiques que possible.

Disons enfin que l'entretien est véritablement l'occasion pour le candidat d'améliorer sa prestation quand les réponses permettent de faire progresser l'analyse initiale. Certains échanges particulièrement fructueux, par la pertinence et la qualité des réponses, ont été valorisés dans l'évaluation finale.

## **En littérature**

### **Conseils méthodologiques**

Le jury se propose de revenir ici sur quelques points fondamentaux qui ont pu poser problème à certains candidats.

### **Situer le passage dans l'économie de l'œuvre**

Il convient, dès l'introduction, de situer le passage à l'étude dans l'économie générale de l'œuvre dont il est extrait. Attention ! Cela ne signifie en aucun cas que le candidat doit se contenter de raconter ce qu'il se passe avant et après le passage proposé. La contextualisation doit permettre de montrer **la/les fonction(s) du passage dans l'économie générale de l'œuvre** et, lorsqu'il s'agit de théâtre, sa/ses fonction(s) dramatique(s) (étymologiquement, *drama* en grec signifie « mouvement, action » => la fonction dramatique d'un passage correspond donc à ce qui meut l'intrigue et lui permet de progresser). Il ne s'agit pas non plus d'être exhaustif mais de faire preuve de bon sens en sélectionnant, en amont et en aval du texte, les éléments pertinents qui permettent de l'éclairer, d'en comprendre les nuances, de repérer ce qu'il prépare, ce dont il est le résultat, ce à quoi il fait écho ou ce qu'il renverse. Ainsi, dans l'extrait du chapitre 29 de *The Confidence Man*, p. 166-67, qui met en présence deux « confidence men », Frank Goodman et Charlie Noble, il était attendu des candidats qu'ils précisent en préambule qu'il s'agit là de la deuxième rencontre des deux personnages, la première ayant eu lieu au chapitre 25. Le passage de *The Duchess of Malfi* tiré de l'acte V, scène 5, ne pouvait être compris qu'en relation avec la scène précédente qui pose les jalons de l'ironie dramatique et du comique de situation. De même, l'ironie dramatique et le dispositif du « motif du secret surpris » (Catherine Kerbrat-Orecchioni) à l'œuvre dans la « wooing scene » (I.1.403-61) ne peuvent être compris qu'en référence à ce qui précède immédiatement, lorsque la duchesse demande à Cariola de se dissimuler derrière la tapisserie. Enfin, le réseau de prolepses sur lequel se construit l'extrait tiré de l'acte I, scène 1, vers 284-346, implique une excellente connaissance de toute la pièce.

Le jury ne saurait à nouveau trop recommander de toujours parcourir, pendant le temps de préparation en loge, le chapitre ou la scène d'où est tiré l'extrait, voire les chapitres/scènes qui le précèdent et le suivent, afin d'éviter des erreurs regrettables. Pour mémoire, les ouvrages au programme sont à la disposition des candidats qui peuvent les consulter dans la loge de préparation.

### **Proscrire tout placage de cours**

S'il est attendu du candidat qu'il ait de solides connaissances sur l'économie générale de l'œuvre pour pouvoir saisir pleinement les enjeux du passage proposé, il convient pour autant de ne pas se laisser aveugler par celles-ci au risque d'ignorer la spécificité et l'originalité propre de l'extrait. Plaquer une grille de lecture préconçue sur le texte ne peut qu'empêcher le candidat de le *lire*.

### **Disposer d'une boîte à outils conceptuels**

Il ne viendrait à l'idée d'aucun maçon de se lancer dans la construction d'un mur sans ciment, sans truelle, sans gamate et sans fil à plomb. De même, il est absurde de vouloir commenter un texte littéraire sans outils conceptuels, sous peine de manquer son but en le paraphrasant, c'est-à-dire en demeurant au niveau *littéral*. Comment prétendre construire une lecture critique d'un texte littéraire sans maîtriser les notions qui permettent de le faire ? Il est donc attendu du candidat qu'il ait une

connaissance précise et rigoureuse de ce que sont, par exemple, l'ironie, la satire, le comique, le tragique, la parodie, le burlesque, l'allégorie, le métathéâtre, etc. Il est attendu que le candidat définisse très clairement, et non à peu près, ces notions avant de montrer comment elles travaillent le texte.

### **Tresser le fond et la forme**

Il faut éviter à tout prix de les traiter séparément dans l'analyse et de favoriser, au contraire, leur dialogue permanent. Certains candidats ne font quasiment pas de références précises au texte qu'il s'agit pourtant de commenter au plus près. Les micro-lectures sont indispensables pour ancrer la réflexion dans le texte. Analyses formelles et stylistiques doivent servir la démonstration, afin d'éviter que celle-ci ne se développe « hors-sol ». Dans le cas du théâtre de la première modernité, il convient de prendre en compte la double dimension poétique et théâtrale des pièces. Le jury attend du candidat qu'il maîtrise les fondamentaux de la versification qui lui permettent de repérer les irrégularités éventuelles, *si* elles sont porteuses de sens, qu'il identifie les procédés de style signifiants ainsi que la/les forme(s) de discours dramatique (dialogue, duologue, monologue, soliloque, tirade, didascalies,...). Il ne faut pas oublier qu'un texte de théâtre est appelé à se déployer dans un espace en trois dimensions, et qu'il contient en germe un programme scénique. Le candidat doit donc être à l'affût de tout élément de spatialité, physique et/ou métaphorique contenu dans le discours des personnages et les indications scéniques. Ainsi, deux des quatre extraits de *The Duchess of Malfi* proposés à la session 2019 s'organisent autour d'un axe vertical qui constituait une clé fondamentale de lecture du texte : la position physique des personnages tantôt à genoux, tantôt debout, dans la « wooing scene » de l'acte I, scène 1, est ainsi métaphore de leur statut social, de leur élévation morale et spirituelle, comme du mode tragique qui commence à se construire. A l'inverse, dans l'acte V, scène 5, la galerie remplie d'auditeurs qui surplombe l'aire de jeu principale, écrase l'action au sol, témoignant à la fois de la corruption des mœurs et de l'impossibilité du tragique, alors que le *bathos* remplace ici le *pathos*. Dans la même logique, il convient de repérer la nature et la fonction des objets théâtraux, dont la présence n'est *jamais* gratuite.

### **Remarques relatives à la construction d'un plan de commentaire littéraire**

Il est recommandé de proscrire les plans thématiques pour privilégier les plans analytiques, qui interrogent le texte et font apparaître des tensions à chaque nouvelle étape du raisonnement. Lorsqu'une telle tension est mise au jour, il faut absolument éviter de traiter les termes de la dialectique l'un après l'autre. Par exemple, dans le cas des deux extraits de l'acte I, scène 1 de *The Duchess of Malfi*, il convenait de ne pas aborder 1) the Duchess as a ruler, puis 2) the Duchess as a woman, mais au contraire de voir comment le conflit du personnage se manifeste à différents niveaux, externe et interne. Cela permet d'adopter une logique progressive dans l'argumentation, du plus évident vers le plus complexe. On voit donc pourquoi les catalogues de personnages ne peuvent pas être opérants : ce type de plan focalise artificiellement sur l'un, puis l'autre personnage, sans montrer la tension qui se construit entre eux sur le plan du discours ou du positionnement spatial, et tout en restant au même niveau d'analyse psychologique. De même, un plan qui juxtapose des remarques ponctuelles, pour pertinentes qu'elles soient, ne s'avère pas fonctionnel car il ne permet pas de reconstruire la logique interne au texte. Enfin, il convient, lors de l'argumentation, de s'intéresser à la question de la réception du texte par le lecteur ou le lecteur-spectateur.

## Passages proposés en commentaire

### John Webster, *The Duchess of Malfi*

- **Act I, scene 1, l. 403-61 (de « *He Kneels.* » à « *Kneel.* »)**

Le passage se fonde sur une inversion des conventions de la « wooing scene », puisque c'est la duchesse qui mène le jeu, au sens propre (*Raises him / Kisses him / Embraces him / asks him to « Kneel »*) comme au sens figuré, par opposition à la relative passivité d'Antonio, et une transgression de l'ordre social et politique établi. Par son union clandestine avec son intendant, la duchesse défie les structures patriarcales car elle désobéit à ses frères qui viennent de lui interdire formellement de se remarier. Elle renie le rôle social conventionnel de la veuve éternellement endeuillée, fidèle à la mémoire de son mari défunt : « 'Tis not the figure cut in alabaster / Kneels at my husband's tomb » (442-43). Sa démarche iconoclaste est soulignée par la proxémique (le « type de relations spatiales entre les personnages/acteurs, et ce en fonction de leur psychologie, leur statut social, leur sexe, etc. », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*) puisque le verbe « kneel » qui ouvre et clôt significativement le passage (403SD et 461) caractérise ici l'action non pas de la veuve mais de l'homme qu'elle s'est choisi et à qui elle commande de s'agenouiller (461). En outre, la duchesse épouse un homme qui lui est socialement inférieur et qu'elle élève à son rang, comme l'indique la proxémique au début de l'extrait : *He kneels / Raises him* (403SD-405). Le passage s'organise donc autour d'un axe vertical qui se construit par le langage des corps et le langage verbal (« low », « upright », « raise it higher », « Raise », « great », 404-8), métaphore de l'ordre social, de l'ordre moral (l'élévation physique et sociale d'Antonio est aussi symbolique de sa probité et des valeurs morales qu'il incarne) et de l'ordre tragique qui se met en place en cette fin d'acte I (le geste final de l'agenouillement, proleptique de la posture de la duchesse au moment de sa mise à mort à l'acte IV, scène 2, scelle la transgression et annonce la chute). La duchesse souligne la fêlure entre corps politique (« The misery of us that are born great! » 429) et corps de femme (« This is flesh and blood, sir » 441) qui est à l'origine du tragique dans la pièce. Comme pour souligner le caractère irréconciliable de la dialectique, le passage se construit sur une série d'oppositions lexicales : low/higher (404-6), cold/fire (415), dark'ning/lights (421-22), heaven/hell (426), et sémantiques : ambition/humilité, corruption/pureté, richesses extérieures/intérieures, franchise/confidentialité, etc. L'espace scénique lui-même est divisé en deux zones : l'aire de jeu, où la duchesse met en scène son propre mariage, et l'espace situé derrière la tapisserie (the arras) où se dissimule, à l'insu d'Antonio, la femme de chambre et confidente de la duchesse, Cariola, témoin de leur union et médiatrice du regard du spectateur. Ce dispositif, que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme « le motif du secret surpris », est source d'ironie dramatique, le spectateur devenant d'emblée complice de la duchesse et dépositaire de son secret, à l'image de son secrét-aire Antonio.

- **Act I, scene 1, l. 284-346 (de « Enter Cardinal, Duchess, and Cariola. » à « Is Antonio come? »)**

### **Proposition de lecture**

The extract is taken from the end of the opening scene (I.1.284-346). The action takes place in the Duchess's official audience chamber, in her palace in Malfi. The passage includes a dialogue between the Aragonian siblings, a monologue by the Duchess, followed by a brief duologue with her maid Cariola.

**Dramatic functions** of the passage:

- \* completes the introduction of the audience to the characters (Ferdinand, the Cardinal, the Duchess and her maid Cariola) and the situation (smouldering conflict)
- \* builds up a pact of performance (relationship between stage and audience) based on complicity (letting the audience into the secret) => dramatic irony
- \* proleptic function
- \* satirical dimension
- \* paves the way to tragedy

### **I. A complex pact of performance**

A **programmatic scene**. A network of **prolepses** => the plot is like a puzzle to be put together retrospectively:

- \* l. 291 => diamonds are associated with the Duchess throughout the play: she dreams that the diamonds of her coronet change into pearls, a metaphor for her tears (III.5.13-17), and she mentions diamonds again at the moment of her death (IV.2.203);
- \* l. 306-7 => the revelation scene at the end of III.2 + the confrontation between the Duchess and Ferdinand in IV.1, in which the dialectic of light and darkness is predominant => an instance of **tragic irony** (as the character of the D derives from a historical character);
- \* l. 307-9 announce the D's secret wedding at the end of I.1 => **tragic irony**;
- \* l. 313-14 => IV.2, which dramatises her ordeal and death;
- \* l. 314-15 => III.5 when the Duchess is made a prisoner in her own palace (this is repeated again in IV.2);
- \* l. 315-17 => from « joys » to « mischief » (= misfortune) => encapsulates the tragedy => **tragic irony**;
- \* l. 321-22 => III.2 when Ferdinand enters his sister's room with a dagger/poniard;
- \* l. 324-25 => the vizards worn by Bosola and the guard who come to arrest the D in III.5

**The tragedy in a nutshell.** Omnipresence of the lexical fields of marriage and death.

**Dramatic irony:** The last cue (Is Antonio come?) is a key to the understanding of the secret Cariola is entrusted with => the spectator remembers that the Duchess has given an appointment to Antonio through the mediation of Cariola earlier in the scene. So that the spectator is let into the secret, just like Cariola. He enjoys a special status: he is different from « the world » (342) and as trustworthy as Cariola. He is privy to the monologue of the Duchess (331-39) and her innermost thoughts, just like her maid. More than a witness, he is a confidant, and an accomplice since like Cariola he « 'll conceal this secret from the world ».

## II. Irony and satire

Satire and irony pervade the whole passage: the Aragonian brothers qualify as satirists + are the butt of Webster's satire. They use irony and are in their turn the victims of irony.

\* **Satire on the patriarchal society** => the Cardinal and Ferdinand are tyrannical brothers who forbid the Duchess, a young widow, to remarry. Their motives are different: the Cardinal is driven by political ambition and Ferdinand, the Duchess's twin, by incestuous desire. The ambitious Cardinal wants to prevent his sister from perpetuating the lineage. If she remarries, her husband and sons will be legitimate rulers – and rivals –, thwarting his ambitions. Ferdinand keeps his dark motive secret (« Do not ask the reason » 250), but what he doesn't speak is revealed by the prop he uses: the phallic dagger/poniard he threatens her with, repeatedly (here: 321, SD + speech), which he produces right after asserting « You are my sister » (320). Ferdinand resorts to bawdy language when addressing his sister (metaphor of the lamprey 326-28, of the tale/tail 329).

Gradation from **advice** that verges on **commands** (« must » 285; accumulation of imperatives: « let not » 287, « Now hear me » 297, « Look to't » 300, « Be not » 300, « believe't » 305, « observe » 312, « remember » 318) => **oblique moral judgement / veiled accusations** through general statements on the category of lusty women who marry twice (« high blood », « luxurious » 89, « spotted » 290, « whores » 293, « ne'er built for goodness » 325) and the category of hypocritical women (« witches » 302) => **threats** (306-7) => **direct moral judgement / accusation** (lusty widow 330)

\* **Satire on the corruption that reigns in the court of Malfi**

- animal imagery used by the Cardinal and Ferdinand (sheep, pasture, honeydew => bees, crab, lamprey) => dehumanisation of the court

- images of corruption: spotted livers 290, rank pasture 298, deadly poison 299-300, poison 343-44

**Hypocrisy, plotting and spying.** The Cardinal and Ferdinand have just hired Bosola to spy on the Duchess (216-17, 244-49). => **Theatricality and metatheatre.** Ferdinand's metaphor of the visor and mask for women's disposition to plotting and role-playing ironically announce the vizards worn by his men in III.5.

\* **The brothers' repeated irony** at the end of the passage: « Fare you well » (317, 325, 330).

The Duchess: a political woman and Machiavellian ruler (# defenceless, naive). She resists her brothers, fighting them on their own ground (hypocrisy, irony, plotting), but their aims are different. They serve their own ambitions and desires, whereas she may be considered as a proto-feminist figure: she stands not only for herself but for women in general, who are the target of her brothers' misogynous statements. For instance, she resorts to a proverbial statement that belies her brothers' general truths (« Diamonds are of most value, / They say... » 291-92) => here the diamond is both generic and particular as the gem is associated with the Duchess throughout the play (cf. above).

\* Irony (« This is terrible good counsel » 303)

\* Hypocrisy, as she lies to them: « I'll never marry » 293-94. + Plotting and counter-plotting: she has already given an appointment to Antonio and her monologue, as well as her brief exchange with Cariola show that she has already plotted her secret remarriage.

### III. Paving the way to tragedy

- **Tension** builds up => toward the **complication**

- Ingredients of the **revenge tragedy**: the brothers' threats to their sister (threats of imprisonment, of death – cf. Ferdinand's poniard); the Duchess's secret and determination to transgress their commands.

- **Transgression is on its way**: « Shall this move me? » a turning point in the scene + « Is Antonio come? ». This reinforced by **secrecy, clandestinity**: cf. the polyptoton secrecy 340/ secret 342, completed by the mention of Antonio 346 (her *secretary* in all senses of the term).

- The Duchess's disposition towards tragic heroism / the construction of a **tragic heroine**: high blood (social elevation), virtue (341: « More than my life: my fame »), dignity (to the animal metaphors used by her brothers she opposes the metaphor of the diamonds), fortitude (she resists her brothers), courage and determination (the military metaphor she develops 334-39 likens her to a soldier setting out on a « dangerous venture » 338, challenges the established patriarchal order as it blurs the borderline between genders, picturing her as a manly Duchess, a proto-feminist Duchess, and thus paving the way to her iconoclasm l. 442-43: « 'Tis not the figure cut in alabaster/ Kneels at my husband's tomb »).

- **Act II, scene 4, l. 1-67 (de « Enter Cardinal and Julia. » à « Persuade us seeth't in cullises. »)**

Le passage se fonde sur une structure en miroir : d'une part, le duologue entre le Cardinal et Julia, d'autre part, celui entre Delio et Julia, qui inverse la situation. Alors que le Cardinal enferme sa maîtresse dans le rôle de femme-objet, Julia s'affirme comme sujet face à son ancien soupirant qui revient à la charge en proposant de l'acheter. Ironiquement, la transition entre les deux séquences se fait autour de la figure de Castruchio, le vieil époux impuissant que subit Julia, qui vient compléter, sur le mode comique, la satire de la société patriarcale. Cette relation en miroir structurelle et thématique est aussi rhétorique : les deux parties sont reliées par un réseau de métaphores et comparaisons communes évoquant la sexualité, la prostitution, l'impuissance, la soumission, l'infidélité. Par ailleurs, chacune de ces deux séquences se présente comme le reflet déformé, parodique, de la « wooing scene » qui réunit la Duchesse et Antonio à l'acte I, Julia se définissant ici, dans sa première apparition sur scène, comme le personnage repoussoir de la Duchesse. C'est encore un verre déformant, le « fantastic glass » ou télescope de Galilée auquel le Cardinal fait référence l. 16, qui constitue une clé de lecture essentielle du passage. L'instrument d'optique grossissant se fait métaphore de la fonction satirique du théâtre de Webster (de *theatron*, le lieu d'où l'on voit) qui met ici en exergue une critique de la société patriarcale, de la corruption des mœurs à la cour et du catholicisme. Le jury attend du candidat qu'il relie cette scène à l'acte V, scène 2 où le Cardinal empoisonne Julia, passant de la négation psychologique de la femme (ici, II.4) à sa suppression physique. Il s'agit donc, à partir du passage proposé, d'engager un véritable dialogue avec l'œuvre.



- **Act V, scene 5, l. 10-63 (de « Thus it lightens into action: » à « Hath done me best service. »)**

### **Attendus et pistes méthodologiques**

\* Le passage ne peut être compris qu'à la lumière de la scène précédente (V.4). Le Cardinal donne aux courtisans l'ordre d'aller se coucher et de ne pas réagir quoi qu'il advienne. Il les prévient qu'il se peut qu'il teste leur obéissance en feignant d'être en danger et en les appelant à l'aide. Cette clé de lecture permet de comprendre l'ironie dramatique et le comique de situation qui sous-tendent l'extrait proposé. Là encore, cela suppose que le candidat ait une solide connaissance de la pièce, qui lui permette de contextualiser efficacement le passage à l'étude – efficacement, c'est-à-dire sans se borner à narrer les événements qui précèdent l'extrait mais en sélectionnant ceux qui permettent d'en comprendre la structure et la signification.

\* Il est indispensable de prendre en compte la spécificité du médium théâtral, à la fois genre littéraire et art du spectacle, pour rendre compte de la surenchère spectaculaire programmée dans le texte : organisation verticale de l'espace, dynamisme extrême et tempo rapide de la scène, théâtralité et métathéâtralité. Un texte de théâtre ne s'analyse pas de la même manière qu'un texte de fiction, ne serait-ce que parce qu'il contient un programme scénique.

\* Une approche trop superficielle du mode tragique peut conduire à un contre-sens sur le passage. Attention ! Ce n'est pas parce qu'il y a un bain de sang et des cadavres que le passage est tragique. Le fait que des personnages meurent sur scène n'est une raison ni suffisante ni nécessaire pour définir le mode tragique. Si la scène est comparée à un champ de bataille militaire par Ferdinand (55-60) et plus précisément à celui de la bataille de Bosworth (cf. la parodie de la célèbre réplique de Richard III par le Cardinal l. 19, puis Ferdinand l. 46), le champ de bataille de la tragédie est en revanche l'âme humaine. C'est peut-être pour souligner le manque d'élévation spirituelle qui caractérise ce moment de la pièce que la dernière réplique de Ferdinand qui file la métaphore du champ de bataille militaire est écrite en prose et non en vers (alors que le pentamètre iambique est la norme dans le théâtre de la première modernité).

\* Enfin, il ne suffit pas de dire qu'un passage est « drôle ». Il convient d'identifier le(s) type(s) de comique à l'œuvre dans l'extrait proposé (par ex. l'ironie, la parodie, le mode burlesque,...) et d'en démontrer les mécanismes (par ex. comique de répétition, de situation, de mots,...). Bref, il s'agit d'analyser la grammaire comique du passage. Cela implique d'avoir des outils conceptuels appropriés, que le candidat doit être capable de définir avec rigueur et précision.

### **Proposition de lecture**

#### **I. Stage business:**

\* A very **dynamic** scene / a sequence full of action, which starts with a **coup de théâtre** l. 10-11 (= a sensational, dramatically sudden turn of events) and contains a series of **peripetias** (= a sudden and unexpected reversal of situation or change in circumstances, a crisis) => this is emphasised by an unusual number of stage directions, mainly short ones, which consist in an accumulation of verbs of action: enter (8SD, 32SD, 47SD), exit/exeunt (30SD, 32SD), kills (33SD, 62SD), stabs (43SD, 44SD), attacks (47SD), wounds (52SD), gives (52SD).

\* A **fast tempo** as events take place in rapid succession: « be sudden » (38), « faster » (42), « I'll not waste longer time » (43).

\* A **sense of emergency** due to the Aragonian brothers' awareness of danger: the Cardinal calls the « guard » (11), wants to « raise the watch » (15) and is echoed by Ferdinand who wants to sound the « alarum » (46) and call « the vaunt-guard » (48); the Cardinal repeatedly calls for « help » (11, 18, 45), for « rescue » (19 – that possibly parodies Richard III's famous line: « My kingdom for a horse! » => this is suggested in the footnote; 23, 35).

The general atmosphere is emphasised by the punctuation: accumulation of exclamation marks and question marks.

\* The performance space is used in all its dimensions:

- **verticality**, with the use of the balcony: « above » (19SD, 31SD, 32SD), « down » (21, 30);

- **horizontality** and **depth** with Bosola's chase of the Cardinal (16-17: « your flight ... your retreat to Julia's chamber »).

=> Stage business is **complex** as different acting areas co-exist simultaneously.

=> a very **theatrical** sequence

## II. A double level of understanding

### Dramatic irony

The key to the understanding of the passage lies in the beginning of V.4, when the Cardinal makes the courtiers promise that they will keep at a distance from Ferdinand during the night, even though they hear him falling into a fit. He says that he may test them by feigning to be in danger, so as to see whether they'll stick to their promise or break it. So that when Bosola attacks the Cardinal after they have withdrawn to their bedrooms, and he calls for help, they think he is playing a trick on them and do not take him seriously: « Let's go to bed – he told us thus much aforehand » (27: the **analepsis** refers to V.4).

=> There is **dramatic irony** insofar as the audience and the Cardinal know more than the characters « above », which induces a **double level of understanding**. There is a gap between the interpretation of events when seen from « above » or experienced below (18-32). Note the irony of l. 24-25.

The courtiers take the Cardinal for what he has been throughout the play: a counterfeiter/ schemer/ plotter/ actor (Greek etymology of « hypocrit »: the actor)/ manipulator/ stage director (« Fie upon his counterfeiting! » 18; « He doth this pretty well » 23). But the tables have turned as **the plotter is being plotted against**: « Thou art deceived » (12), « We are betray'd! » (16, 18), « Here's a plot upon me! » (22).

### => A play within the play/ an embedded performance

The characters « above » are auditors/spectators of the action below, as they are convinced they are attending the performance announced by the Cardinal.

Lexical field relating to spectating: « I'll see him » => the courtiers as auditors/spectators attending a play from the gallery. Lexical field relating to acting: « counterfeiting » (19), « plot » (22), « in jest » (29). The theatre space is duplicated onstage (acting area + audience in the gallery). Pescara acts as a mediator between the two different zones as he goes down to the Cardinal, suddenly doubting the Cardinal is in jest (28-30) => a figure of the informed spectator onstage.

## III. Generic issues

The sequence includes elements of the **revenge tragedy** and of the **comedy of intrigue**.

**Revenge tragedy:**

\* Bosola wants to kill the Aragonian brothers for revenge (« Now my revenge is perfect » 61)

\* omnipresence of the sword (24, 40, 49): a prop that is the instrument of revenge, associated with stabbing (43SD, 44SD), hurting (44), wounding, dying, slaying, etc.

\* the stage is strewn with corpses: Antonio's, Julia's body is obliquely referred to (« your retreat to Julia's chamber » (17), the servant's, the Cardinal's, Ferdinand's and Bosola's.

### **Comedy, parody, irony and the burlesque**

The sequence develops into a **comedy or tragicomedy** due to the accumulation of murders:

\* **situation comedy** induced by the **repetitive pattern of events**: Bosola comes to kill the Cardinal (11) who has killed his sister (38); he kills the servant (33) carrying the body of Antonio whom he has just killed (32SD, 37); Ferdinand attempts to kill his brother and kills Bosola (52) who before dying kills him in his turn (61). The repetition is emphasised, in both the dialogue and the stage directions: « Stabs the Cardinal » / « Again! » / « Stabs him again » / (43SD, 44, 44SD); « Shall I die...? » / « I am slain! » (46).

\* situation comedy also derives from a **series of misunderstandings**: Antonio is killed by mistake (« Slain by my hand unwittingly » 37), Ferdinand wounds his brother the Cardinal whereas he is in a fit and kills Bosola without intending to do so. The scene takes place at **night**, which favours misunderstandings.

=> The courtiers in the gallery, who mediate the reception by the audience (although they are not as much informed), associate the action onstage with comedy: « it will not serve to *laugh* me out of mine honor » (23), « Let's follow him aloof,/ And note how the Cardinal will *laugh* at him » (31-32).

### **From pathos to bathos => anti-tragedy**

\* The bloodbath is a **parody** of the tragic genre => **burlesque** mode: death is dealt with in an undignified manner. Antonio's death cannot be considered as tragic since he is killed by mistake: verges on the burlesque, does not make any sense, allows for no elevation of any sort.

\* The vertical organisation of the acting area has a metaphorical dimension, but the movement here is not one of elevation (since the characters get down from « above ») => anti-tragedy (in tragedy, the character's fall is paired with spiritual elevation)

### **Tension between tragedy and anti-tragedy, tragedy and tragi-comedy**

\* Bosola as a **thwarted hero**: misses an opportunity to become a hero when he kills Antonio by mistake (not a tragic mistake caused by hubris, but a mistake caused by a misunderstanding) and dies at the very moment when he could have become a tragic hero: avenges the Duchess, becomes the instrument of justice (« Oh, justice! » 52), serves good vs evil (the Cardinal: « the devil » 50) => **tragic overtone** of the last lines he speaks in the passage: « The last part of my life / Hath done me best service » (62-63). Bosola comes to a realisation, but it is too late.

**The sequence puts the structure and general movement of the play in a nutshell, since *The Duchess of Malfi* is characterised by a double ending (the tragic ending of act IV + the tragicomic or comedic ending of act V).**

**Herman Melville, *The Confidence Man***

- **p. 33-34 (depuis « At the time » jusqu'à « do I turn cynic ? »)**  
John Ringman (« the man with the weed ») vient de quitter le marchand Mr. Roberts à qui il a conté sa douloureuse histoire et soutiré quelques dollars par la même occasion. Le chapitre 5 met en scène sa rencontre avec sa prochaine victime, un jeune étudiant voyageant à bord du *Fidèle*. Une mystérieuse transformation s'opère juste avant le début du passage et les candidats devaient en tenir compte pour expliquer le changement soudain de tonalité dans les propos du grand escroc (à savoir le revirement soudain de celui qui se présente à Mr. Roberts comme une victime éplorée mais qui s'emploie à présent à élaborer un plaidoyer en faveur de l'optimisme). Plus qu'une véritable confrontation, il s'agit là d'une opération de séduction mêlée d'une séance d'hypnotisme, stratégie caractéristique du personnage lorsqu'il tente d'attirer une victime dans ses filets. On attendait des candidats qu'ils puissent dépasser la simple confrontation source de comique entre ces deux personnages pour analyser les stratégies d'identification mises en œuvre par John Ringman ainsi que les jeux de reflet qui en découlent. Le texte se prêtait aussi à une réflexion sur la place centrale des livres (Tacite contre Akenside, certes cité juste après la fin du passage mais que les candidats pouvaient facilement retrouver au cours de leur préparation puisqu'ils peuvent consulter l'ouvrage au programme) et à un questionnement sur la notion fondamentalement instable de « character ». Les candidats devaient donc être capables de bien situer ce passage dans l'économie narrative du roman, à la fois dans le prolongement du Chapitre 4 et comme stratégie visant à préparer le terrain pour la prochaine rencontre entre le jeune étudiant (complètement métamorphosé à son tour) et le Président de la Black Rapids Coal Company (nouvel avatar du « Confidence Man ») au Chapitre 9.
- **p. 134-135 (depuis « Leaning over the rail » jusqu'à « my fine fellow »)**  
Il s'agit là d'un passage situé à un moment charnière dans le roman, celui qui précède l'arrivée du Cosmopolite, dernier avatar du grand escroc. Ce dernier a déjà eu affaire à Pitch, l'homme des bois, à deux reprises : tout d'abord sous la forme de l'herboriste puis sous celle de l'agent du P.I.O. qui finit par le convaincre de donner sa chance à un jeune garçon malgré la franche hostilité que Pitch manifeste envers la nature humaine dont il a pu constater les tares chez tous les garçons déjà employés à son service au fil des ans. Pitch vient donc de se faire emberlificoter par l'agent du P.I.O. à qui il a confié quelques dollars pour couvrir les frais de voyage et de recrutement d'un nouveau domestique. L'agent quitte le *Fidèle* à Cairo, laissant Pitch en proie à ses ruminations. Des doutes commencent à germer dans l'esprit du misanthrope qui finit par prendre conscience qu'il s'est fait avoir. Le véritable drame se joue donc dans l'esprit de Pitch qui sert ici de focalisateur. La singularité et l'originalité du passage résident en partie dans ce choix de focalisation au sein d'un récit caractérisé par le refus de toute posture omnisciente. Cette instabilité manifeste se reflète également dans les pensées de Pitch qui « tanguent » (comme son nom l'indique) en changeant d'opinion et d'attitude au fil du passage. Le passage s'offre ainsi à nous comme un moment où tout bascule, un moment où les certitudes les plus tranchées sont minées de l'intérieur et où les apparences de solidité (notamment celles qu'impose l'allégorie) s'effondrent pour dévoiler certaines failles. On attendait des candidats qu'ils aient conscience de cette instabilité principielle et des renversements qui s'opèrent au fil d'un texte apparemment dépourvu d'action au sens strict du terme.

- **p. 166-167 (depuis « A shade passed » jusqu'à « which I am willing to pay »)**  
L'extrait choisi par le jury pour l'explication de texte est tiré du chapitre 29 du roman, intitulé « The Boon Companions ». Il s'agit d'une scène originale dans le roman, par son caractère convivial d'une part, et d'autre part car elle rassemble deux *confidence men*, Frank Goodman et Charlie Noble, faisant semblant d'être les meilleurs amis du monde, tout en tentant de s'escroquer l'un l'autre. Le sujet de conversation est (une fois de plus) la confiance, cette fois avec pour thème principal le vin. Il était donc attendu des candidats qu'ils relèvent l'originalité du passage (convivialité + deux escrocs ensemble), l'importance centrale du vin (parodie du banquet platonicien et des conversations socratiques, parodie du rituel de communion), la théâtralité de la scène, les effets de miroir et la déstabilisation des signes.

**Ecueils à éviter :** trop de candidats se sont enfermés dans ce qu'ils avaient pu apprendre du roman (affirmant par exemple qu'il n'y a plus qu'un seul « Confidence Man » une fois le Cosmopolite entré sur la scène du roman), ou ont traité de la confiance et des stratégies de conviction/manipulation sans repérer le thème pourtant central du vin.

**Éléments attendus par le jury :**

An **unusual scene gathering two con men** behaving as boon companions (drinking wine together): Frank Goodman (the cosmopolitan, whose name is revealed in this very chapter) and Charlie Noble.

**Contextualization (the candidates were not expected to recall all these elements in their presentation, but they needed to be taken into account to avoid misinterpreting the text):** The Cosmopolitan meets Noble in chapter 25, then presented as « a stranger » (p. 144), who claims he also had to deal with the Missourian/misanthrope's personality in the past. These two elements (stranger + opposition with the Missourian) clearly indicate that Charlie Noble is yet another con man. Noble is in fact the narrator of the Moredock story-within-the-story. After that narrative is over, the two characters discuss charity and misanthropy, and both cast themselves as philanthropes, and doubles of one another: « You are a man after my own heart », the Cosmopolitan tells C. Noble in chapter 28 (two pages before the extract, p. 164). « Thus we are joined in mind », Noble answers (p. 164), before offering him to share some wine (which the Cosmopolitan first declines, claiming he has to see some old friends, before being finally convinced to accept the invitation by Noble's « mermaid » voice, cf. end of chapter 28).

At the beginning of Chapter 29, the characters formally introduce themselves to each other (NB: **it is the first disclosure of their names in the novel / very few characters are named in the novel / their first names are repeated over and over through the text and throughout chapters 28 and 29**). After the formal introduction at the beginning of the chapter, they both declare « friendship at first sight (...) the only true one, the only noble one. It bespeaks confidence » (p. 165). And once the wine is brought, Charlie Noble says: « I'll betide those gloomy skeptics who maintain that now-a-days pure wine is unpurchasable; that almost every variety on sale is less the vintage of vineyards than laboratories; that most bar-keepers are but a set of male Brinvillierses, with complaisant arts practicing against the lives of their best friends, their customers » (p. 166). Thus, **the convivial moment begins with an aura of (deadly) suspicion around the very beverage** the characters asked to be served (the Norton note recalls that la Marquise de Brinvilliers was a

famous poisoner). **The subject of conversation will therefore be (once again) confidence, this time through the theme of wine.**

**After this extract:** throughout chapters 29 & 30 the two « friends » continue to drink and chat about confidence in relation to various subjects (the press, Polonius), with each man alternatively attempting to make the other one drunk, until (end of chapter 30) Goodman asks Noble to lend him some money. In the ensuing (very short) chapter 31, the convivial mood sharply shifts, with Noble furiously leaving, saying: « go to the devil, sir! Beggar, impostor!—never so deceived in a man in my life » (p. 184)... but then chapter 32 follows, in which the cosmopolitan plays the necromancer to return his friend to his initial state of affection, only for both characters to claim right after this scene that they were both playing in the same joke (and to continue drinking, cf. p. 185).

**Important:** both characters have **allegorical names** (cf. morality plays, or Bunyan's *The Pilgrim's Progress*), but of course in the case of two con men they are **deceptive allegorical names** (= break of the bond between the signifier and the signified): none of them is the « frank and noble good man » their names claim them to be. Hence doubt is cast on the veracity of their names. In this excerpt, the Cosmopolitan seems to have the upper hand on Charlie Noble, and seems to try to make him drink more to con him, but later on Noble tries precisely the same strategy on Goodman (cf. p. 173-74), as if he had learned from him.

### **Pistes d'exploitation :**

#### **A convivial scene**

- An unusually convivial scene of friendship (« Boon companions », « friendship at first sight » p. 165): reminiscent of Plato's *Symposium*, with the Cosmopolitan as a mock Socrates (NB: who died drinking poison). Yet the word « friend » is typical of the Confidence Man's language—one of the least trustworthy words in *The Confidence Man*.
- The *staging* of conviviality: theatrical aspect of the *show* of friendliness: dialogue, exclamations, gestures like stage directions, sound effects included (the « smack » l. 33).
- Despite the convivial atmosphere, the ambivalence of wine is to be kept in mind: wine can either produce heartfelt speech or exaggerations of feelings (cf. Plato); wine can either be « sacred » l. 10 (Jesus's blood), or an evil drink (the temperance movements are hinted at l. 3 and l. 40); it can be a « poison » l. 5 or a « cordial » l. 13.

#### **Discussing confidence through wine** (lexical field of confidence/distrust overwhelming the text)

- « confidence » (with its usual ambiguity between trust and deceit) is debated again (as on almost every page of the novel), but this time through an object—wine (itself ambiguous, see above)
- There are four steps in the discussion, each leading to the necessity of trusting one another:
  - Distrust in wine itself l. 2-6: note the pun on « spirit » l. 3 in the criticism of temperance groups l. 3-4;
  - Distrust in wine-makers and sellers, who sell fake wine, l. 6-16. Marked parallelism man/wine (see parallel syntax and repetitions l. 8-9): **hence wine and man are**

**likened:** both are therefore ambiguous. Comparison with the trustworthy figures of priests and doctors (yet those aboard the *Fidèle* are *not* to be trusted);

- Distrust in the wine, while trust in the men: l. 18-23: unbearable idea of betrayal/incongruity that needs to be forgotten (note that the pledge immediately follows that invitation to oblivion/to drown that awful idea in wine).

- Final example of the man who drinks wine even though he knows it is a sham l. 34-43: reflection of the situation of the two characters: pretending to be friends and enjoying the convivial moment while knowing their friendship is a sham.

• Poison, the one commonplace form of betrayal linked to wine (see the omnipresent lexical field of betrayal) is suggested: cf. the poisoned beverage given by a « friend » to a « friend », at the origin of clinking glasses. **Importance of the pledge** in the scene: pledge is an **ambiguous word** (drinking to the health of somebody / to bind with a pledge, i.e. a binding promise/pledging not to drink any longer). This is paralleled in the **ambiguous gestures and attitudes** of the two con men as they pledge each other: the Cosmopolitan needs to ask Noble to pledge him first (l. 24-25) and his pledge is undermined by the lexical field of pretense and theatricality (« ostentatiously », « too decorous ») and by an uncontrolled grimace (l. 29). Similarly, Goodman's pledge displays exaggerated gestures (« princely kindness in his gesture » l. 32 + the smack—not too princely). Therefore, the characters' echoing claims of honesty (« with all my heart, believe me » l. 27, « heart-warm as it came to me » l. 30) sound fake and forced.

### Seeing double

- A scene structured over symmetry and repetition: the two con men facing each other and making the same gestures, repeating each other's words;
- Staging of reciprocity (of feeling, of nature, of desire to con the other);
- Many repetitions (especially words relating to *trust*) that foreground the polysemic nature of words and the instability of signs;
- *Mise en abyme* of the whole novel: two confidence men discussing confidence, and trying to con each other;
- The doubles create an uncertainty of identity, which cannot be resolved because it is central to the novel's deep intention. Doubt about the ontological status of individual identity.

### Interchangeability and unreliability

- Interchangeability of the two characters with very similar names (Charlie Noble and Frank Goodman) / interchangeability of identities / unreliable signs (vertigo of repetitions and mirror-effects), deceptive names;
- Many If- clauses (l. 16-18, 39) foreground the hypothetical nature of each statement / instability of statements;
- Theatricality of the scene (recalling the scene in chapter 32, pp. 185-186, in which they pretend they both played a role to each other, and congratulate each other on their respective dramatic skills): unreliability of action and speech, all mere pretense.
- This central exchange between two confidence men shows so that it is uncertain how many characters are one man in several disguises, and how many are simply other confidence men at large (cf. Tony Tanner, « Melville's Counterfeit Detector », *The American Mystery, American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge University Press, 2000, chapter 5, p. 90).

**Proposition de candidat qui a donné satisfaction :**

Problématique : How wine turns into a metaphor for the confidence man himself

1. The ambiguity of wine
2. Wine as a means of physically altering others and oneself
3. The holy aspect of wine (the priest's tool)

Ce plan a le mérite de ne jamais perdre de vue l'objet central du discours qu'est ici le vin dans ses rapports avec l'humanité, d'une part, et la confiance, de l'autre. La candidate explore la nature trouble du vin à la lumière du renversement opéré par Melville lorsqu'il fait dire au Cosmopolite : « honest as this wine I drink it in » en écho à la réplique d'Apemantus dans *Timon of Athens* (« Here's that, which is too weak to be a sinner, —Honest water, which ne'er left man i' the mire », l. 2). Elle démontre que cette ambivalence est à la source du trouble qui caractérise également Frank Goodman (a shady character / cf. « a shade passed over the Cosmopolitan »), dont le caractère sombre et solennel ici (« dreadful », « solemn ») contraste avec l'humeur d'ordinaire joviale. Ces changements d'humeur sont interprétés comme une posture visant à manipuler son interlocuteur dans une scène qui revêt l'aspect d'un rituel (dimension à la fois religieuse et théâtrale / mélange de sermon et de parabole / jeu de mots blasphématoire sur « spirit » / le Cosmopolite comme Christ ou Antéchrist ?).

**Daniel Defoe, *Roxana***

- **p 32-33 (de « This was the first View I had of living comfortably » jusqu'à « it was fit for a Woman of Virtue and Modesty, for such he knew me to be, to yield »)**

Le passage se présente comme une **fausse scène de restauration** avec une impression de retour à l'ordre, à l'équilibre et à une forme de stabilité grâce à l'aide de cet homme quasi-providentiel qu'est le Landlord, impression immédiatement remise en cause et déconstruite par la **tonalité parodique** de l'extrait (désordre et chaos annoncés par la parodie du texte biblique). Cet **extrait programmatique** témoigne déjà de l'amour de Roxana pour les biens, pour la mise en scène/monstration ostentatoire, comme le démontre la confusion entre les accessoires et les personnes, tous considérés comme des objets de consommation. D'un **point de vue métafictionnel**, cet extrait marque aussi le passage d'une autorité masculine imposée par une société patriarcale à un pouvoir rhétorique, Roxana apprenant à manier le verbe par le biais du Landlord. Ce dernier fait figure de marionnettiste et de maître illusionniste du langage grâce à sa manière de jouer avec le sens équivoque des mots pour transformer le réel (ex. : « you must show me your House »), tandis que Roxana apparaît comme apprentie ici).

**Éléments attendus par le jury :** identification de la Genèse biblique (Jardin d'Eden, Rédemption, Serpent, etc.) ; capacité à situer le passage dans le développement de la progression sociale de Roxana et donc à comprendre qu'il s'agit d'une fausse scène de rebond ; analyse des symboles (parodiés) et analyse stylistique ; perception des dimensions théâtrale et patriarcale, ainsi que de la référence à l'intertexte biblique et de sa signification.



**Ecueils à éviter :** beaucoup de candidats ont lu l'extrait de manière littérale comme la première étape dans la progression sociale de Roxana, sans prendre en compte la remise en cause immédiate de cette première lecture par la présence d'ironie et de parodie dans le texte. Ce manque de distance critique les a conduits à des analyses très superficielles de la souffrance du personnage principal soumis à un ordre patriarcal (représenté ici par le Landlord), au détriment de l'analyse stylistique, ou à une surinterprétation de l'usage des lettres capitales et des italiques (usage non signifiant chez Defoe). D'autres candidats ont eu tendance à plaquer des connaissances générales sur le passage, sans tenir compte de la spécificité du texte et de l'évolution du personnage au fil de l'œuvre. Ils ont abouti à une présentation contradictoire de Roxana, figure féminine à la fois soumise au Landlord et en position de domination car metteuse en scène de la situation, maîtresse de la conversation et contrôlant la narration – sauf qu'en ce début de roman, Roxana n'a pas encore atteint ce degré d'émancipation et qu'il est donc caduc de conclure au caractère proto-féministe du passage. Toute référence à la préface et donc aux différentes voix narratives présentes dans le texte était hors-sujet. Enfin, des candidats ont eu tendance à plaquer des connaissances sur Defoe, arguant que l'auteur se cache derrière Roxana, personnage et narrateur.

- **p. 222-23 (de « A Million of Thoughts circulated in my Head » jusqu'à « and I'll come to Thee again »)**

Ce passage révèle un nouveau masque de Roxana, celui de l'amoureuse submergée par ses remords et regrets au sujet du marchand hollandais. Une fois de plus, il ne s'agit que d'une pose adoptée par Roxana narratrice car sa très grande maîtrise du récit révèle son esprit calculateur. Le passage dévoile également le véritable visage d'un autre personnage qui est associé à la rectitude morale tout au long du roman : il s'agit de la Quaker dont le subterfuge pour dissimuler une haleine alcoolisée conduit le lecteur à douter de sa pureté morale.

**Proposition de lecture**

Roxana has retired from her former whoring life and now lives at the Quakeress's. She feels pangs of remorse and has sent Amy on the continent to learn more about one of her former lovers, the Dutch Merchant (p. 214) whose financially valuable proposal she had mercilessly turned down in the Netherlands eleven years before. One day, while she is driving back from taking the air in Epping-Forrest (p. 217), she spots two gentlemen on horseback and recognizes the Dutch Merchant. Roxana and her friend the Quakeress start an investigation to know if the man whom Roxana thinks she has recognized is really the man she believes him to be. For five weeks on, Roxana wonders if she should try to find him more efficiently, when finally one afternoon at 4 o'clock he rings at the Quakeress's door to see Roxana. The Quakeress ushers him into a parlour and keeps him waiting while she prepares Roxana for this unexpected visit. The passage introduces the prospect of a long-awaited reunion of Roxana and her merchant after years of geographical but also emotional estrangement. While she claims that she has tried everything to find him out, the passage leads us to wonder about her real motivations for such an attempt: is her turmoil the proof of a form of real attachment, the symbol of a slight evolution of the character towards moral reformation and redemption? Or, are her hesitations in

the passage the renewed proof of her constant schemings and calculations to serve her selfish interest? Consequently, the reader has to be able to read the passage as an emotional construction by the character and reconstruction by the narrator in spite of its presentation as an immediate reaction to the Merchant's unexpected visit, for what is revealed here is Roxana's intellectual restraint and rhetorical control more than an authentic emotional overflow.

Main themes of the passage: Feelings and hesitations; Love and money; Deception and moral manipulation; Rhetorical manipulation; Duplicity; Theatricality.

### 1. Love's hesitations

Roxana's emotional turmoil is conveyed by the hyperbole «A million of thoughts» l. 1, her very binary hesitations which structure both her long sentences (the first one runs over 16 lines) and her train of thoughts which consists in an assertion immediately subverted by a counter assertion to show that her mind is bursting with contradictory hypotheses. Hence the importance of pivotal words such as «but» l. 2, 3, 13, «yet» l. 3, «on the other hand» l. 16. Roxana is emotionally torn : «fluctuating, and unconcluding» l. 4-5. Note the binary structure of this association of two adjectives linked by a homeoteleuton. The binary structure of her thoughts illustrates her hesitations between two possibilities: either seeing the Merchant l. 4, 20 or shunning him l. 3 repeated twice, these two possibilities being contrasted by a chiasmus l. 3, 4. Yet, she remains a calculating mind at the origin of a rhetorical speech which rather shows her unquestionable mastering of language through:

a) lexical echoes: «perhaps» l. 15-17-19, «refus'd» l. 12, «rejected» l. 12, 13, 15, «repented» l. 12, 13, 16 (all three verbs being linked by an alliteration);

b) syntactical echoes thanks to a homeoptoton: «What I so earnestly desir'd» l. 5, «what now I pretended to decline» l. 6, «what, for half a Year before, I was so uneasie about» l. 9 putting forward Roxana's exclusive concern with herself;

c) an ironical euphemism used l. 18 when she sets on an equal footing her life as a whore only referred to as «the wickeder Part of [her] life» and the sin of sending Amy to find the Merchant in France.

So, the tight rhetorical structure of her thoughts belies her pretence that her «Thoughts were all confus'd, and in the utmost Disorder» l. 11 and reminds us that Roxana is a deceiving character but also a talented narrator who is only pretending here that she is overwhelmed by emotions. Note the ironical use of this verb l. 6 « what I now pretended to decline »: from the very start Roxana has made up her mind and the negation «I saw no remedy but I must speak with him» l. 2 is mere rhetoric. The passage only plays with the impatience of the reader to prepare for the climax scene.

### 2. Greedy love

Roxana's materialistic concerns stand in sharp contrast with her so-called amorous turmoil. She constantly emphasizes the cost of her quest for the Merchant on the continent. Her love is phrased through the filter of money : « I would have given 500 l. » l. 3, «what I now pretended to decline, was nothing but what I had been at the Expence of 40 or 50 l. to send Amy to France for» l. 7. Note the reduction of her lover to «nothing», which speaks volumes about her real vision of him.

The passage reveals her financial and social calculations. Now she needs a solid matrimonial long-term investment. The use of the verb « to stoop » l. 14, 17 is fraught

with meaning: she claims she fears he might find out her emotional attachment and need to look for him everywhere on the continent but in fact it is her social debasement she's lamenting : her beauty has withered and she can't get princes any more, only rich merchants. Here lies the real debasement for Roxana.

As a consequence, « what I so earnestly desired » l. 5 is full of irony if we think of the double game that Roxana will play only a few pages later in the book (p. 234) when she hesitates between the Dutch Merchant and the Prince comparing what the two men could bring her in terms of honorary titles. Marrying the Merchant is no more than a bargain and the poor Merchant is reduced to a good in the hands of this heartless trader. The objectification of the Merchant reduced to a mere complement of the verb « take » speaks volumes «I might take him perhaps, with the same Advantages as I might have done before» l. 19-20.

### 3. Contagious duplicity

Roxana hides her real identity from the Quakeress as she tries to hide her real motivations to find her former lover both from the Quakeress and the reader. But Roxana is not the only one who is skilled at covering up the truth: the Quakeress, supposed to embody moral righteousness, teaches Roxana a trick to hide the smell of alcohol on her breath. The reader is surprised by this comic episode because she surprisingly only too well understands Roxana's intention to deceive the Merchant about her breath. It comes as no surprise that the Quakeress should gradually replace Amy as a partner in crime for Roxana in the rest of the book. Communication is so perfect that it lies in the implicit «I would not taste it: O says she, I understand Thee» l. 23. This revelation about the real identity of the Quakeress is explicitly and ironically expressed by Roxana's indirect thought: «I thought with myself, Thou art perfectly acquainted with Affairs of this Nature» l. 26. Is the Quakeress on the drunken side or is she used to needing these energizer drinks in case of gallant scenes?

The Quakeress's knack for deceiving people is illustrated first by:

a) the quasi magical quality of her potion conveyed by the series of hyperbolic forms to underline its extraordinary power: «she gave me a kind of spicey Preserve after it, whose Flavour was so strong, and yet so deliciously pleasant, that it wou'd cheat the nicest smelling, and it left not the least taint of the Cordial on the Breath» l. 28-31. The verb «cheat» used in this quote perfectly encapsulates the unexpected talent of the Quakeress who mirrors and maybe surpasses Roxana's here in the art of deception;

b) her treatment of Roxana: she traps her in the parlour claiming that she will give her time to make up her mind, whereas she will immediately after the excerpt usher in the Merchant without referring to Roxana's final decision. So, to reach her goal, this woman of virtue does not hesitate to lie l. 35 pretending that she complies with Roxana's demand: «well, do so», whereas her brisk leaving reveals that she has something else in mind.

The main movement of the passage is a downward movement l. 27 «go down», l. 32 «I went down a Pair of back-stairs with her». These back-stairs evoke the backstage and underpin the roles that all the characters constantly play. As a consequence, the « stooping » that Roxana mentions twice l. 14, 17 leads us to wonder whose debasement it is. Is it Roxana's? Or, is it the Quakeress's? This passage reveals her moral downfall: she chooses to side with Roxana even surpassing her master in lies and deceit. Unless Roxana still keeps the upper hand here and lets herself be fooled on purpose to hide the cold-hearted reality of her intentions from the Quakeress...

### Conclusion

The passage offers a new perspective on the Quakeress, whose talent for deceiving is surprisingly revealed and may even surpass Roxana's in this scene. The eponymous heroine remains true to herself: selfish, cunning and deprived of any form of emotional attachment, even in this moment of supposedly emotional weakness. Roxana never loses control over herself, but more importantly over her narrative through an impressive control of rhetoric.

**Ecueils à éviter :** le rôle du « *spicey Preserve* » n'a souvent pas été compris, d'où de nombreux contre-sens sur l'extrait. Des candidats ont ainsi plaqué sur le passage une vision angélique de la Quaker, analysée comme le double antithétique de Roxana, incarnant la vertu et la charité chrétienne. Le symbolisme du texte, notamment l'omniprésence du mouvement descendant qui représente la Chute, n'a pas été perçu. D'autres candidats ont vu la Quaker comme l'instrument du diable, alors que c'est un personnage plus complexe, tout en nuances, qui incarne le bien tout en soutenant aussi Roxana dans ses entremises. Il convient d'éviter à tout prix une lecture simpliste et binaire des personnages. Parfois, le rôle de la Quaker a été évacué au profit de généralités sur la relation entre Roxana et Amy. Certains candidats ont donné une lecture très psychologisante des motivations de Roxana sans porter une attention suffisante au texte et à sa dimension rhétorique. D'autres ont eu tendance à poser un jugement moralisateur sur le texte vu comme une confession sincère, une repentance de Roxana, désormais sur le droit chemin. Là encore l'extrait a été lu de manière littérale sans prise de distance critique. Abordant la question du point de vue et de la voix de Defoe derrière celle de Roxana, des candidats ont parlé de la mainmise de Defoe sur l'histoire du personnage-narrateur sans qu'il n'y ait aucune preuve de cela dans le texte.

### **En civilisation**

#### **Conseils méthodologiques**

Les remarques suivantes complètent les remarques générales sur la méthodologie du commentaire.

#### **Spécificités du commentaire de document(s) en civilisation**

Le rapport du jury 2018 expliquait en détail l'importance de l'introduction. Sans y revenir en détails, il convient sans doute de redire ici que l'introduction a trois fonctions : elle doit contextualiser le/les document(s), permettre la formulation claire et explicite d'une problématique et annoncer le plan qui devra être suivi.

La contextualisation doit se faire à l'aide du **paratexte**, trop souvent ignoré ou rapidement survolé. Il est évidemment attendu que soit connue et maîtrisée la terminologie de base permettant d'identifier précisément la nature des documents : *speech, address, study, review, sequence* (s'agissant d'un extrait de film), etc.

Le paratexte (notamment les informations bibliographiques) produit aussi du sens qu'il convient d'utiliser, ne serait-ce que pour éviter les erreurs grossières d'interprétation. On a pu entendre, par exemple, au sujet d'un document tiré d'un ouvrage intitulé « *The Case against Home Rule* » [c'est nous qui soulignons] que l'auteur soutenait au contraire les partisans du *Home Rule* alors qu'en réalité il se contentait de reprendre leurs arguments au début de l'extrait à analyser. En

interrogeant le paratexte, on tire des informations utiles qui permettent d'ancrer les documents dans leur contexte de production et de les mettre en perspective. L'utilisation des références bibliographiques, souvent en début d'introduction, est trop souvent faite de manière stérile et les candidats gagneraient à expliquer en quoi les références éclairent la lecture. Quand le texte est daté de 1912, l'évocation de « *Home Rule proposals* » doit faire penser à la *Third Home Rule Bill* qui est débattue au Parlement cette année-là. Le même document, dont les références indiquent qu'il est publié dans le *Times*, comporte des titres de paragraphe : ces signaux montrent que le texte n'est pas la transcription fidèle d'un discours au Parlement comme cela a pu être dit, mais la synthèse d'un discours prononcé par Bonar Law (pas au Parlement en l'occurrence).

Le paratexte est tout aussi important pour les extraits de films à analyser. Les indications précisant la position des extraits dans le film devaient aussi permettre de les replacer dans l'ensemble de l'œuvre : le moment de la scène de bagarre opposant Starrett à Shane (alors qu'on approche du dénouement) revêt une importance particulière dans le processus de narration et il convient de l'analyser.

La phase de contextualisation, aussi nécessaire soit-elle, ne doit pas être l'occasion de **plaquer des connaissances sans rapport direct avec le sujet**. Quand bien même la tentation de montrer que le programme a été travaillé en profondeur, les connaissances restent un outil et jamais une fin en soi.

### Rôle et utilité des connaissances

Tous les rapports précédents le disent, et celui-ci ne fera pas exception : on ne peut pas espérer réussir l'épreuve de commentaire de document sans avoir les connaissances nécessaires. Ces connaissances permettent de saisir les enjeux des documents, d'éclairer les idées-forces et de mettre l'ensemble dans une perspective plus longue pour en expliquer l'intérêt particulier.

Il convient donc de consacrer le temps nécessaire à l'étude des questions au programme. Ce sont ces connaissances qui permettent des analyses fines et productives : quand Parnell évoque la volonté de tout le peuple irlandais (« *Irish people* »), que fait-il des *Unionists* ? La terminologie fait également sens : les termes tels que « *American Indian* » et « *Red men* » dans un même sujet doivent être analysés tant ils conceptualisent les rapports sociaux et sont révélateurs de leur contexte de production. On le sait, le placage de connaissances peut parfois mener à des contresens : ainsi la nature a été analysée comme « hostile » (parce que « sauvage » par définition) dans un extrait de *The Iron Horse* alors que la mise en scène faisait justement contraster des paysages paisibles de l'ouest face à la frénésie perturbatrice des « *Hells on wheels* ».

Le jury tient également à ajouter que d'autres connaissances plus générales sont tout aussi essentielles et qu'elles doivent être maîtrisées (rôle et fonctionnement des institutions, grands dirigeants politiques, événements historiques marquants, courants idéologiques majeurs, etc.). Ainsi, certains concepts sont parfois incompris ou mal utilisés : distinction entre pouvoirs législatif et exécutif au Royaume-Uni, différence entre les notions *nation* et *country*, sens de *myth*, signification de *Manifest Destiny*, distinction entre *assembly* et *Parliament*, *House of Commons* et *House of Lords*, etc. Ces concepts, tout comme une connaissance satisfaisante de l'histoire des pays au programme, font partie d'un socle de connaissances fondamentales —et exigibles— que tout candidat doit maîtriser.

Une bonne connaissance des sujets au programme ne doit cependant pas être un prétexte à de longs développements inutiles qui viendraient parasiter l'analyse. Il faut penser à l'économie du commentaire et faire parler les documents qui doivent rester **au centre des préoccupations** des candidats. Il arrive parfois que placage de connaissance prenne la forme de plans préconstruits ou d'accroches dans l'introduction préparées à l'avance qui, intégrées au forceps, donnent au mieux une impression de superficialité. Si elles peuvent rassurer les candidats, ces pratiques ont cependant très peu de chance d'être efficaces.

En revanche, les connaissances permettent de faire les micro-analyses que tout bon commentaire doit comporter. Lorsque l'on exploite une date, un évènement, le nom d'un acteur important, on procède à une analyse ciblée des arguments, ce qui vient compléter utilement l'analyse des axes d'argumentation de l'auteur (macro-analyses). Dans un texte sur le développement des « *Hells on Wheels* », l'auteur insiste sur la violence caractéristique et intrinsèque (« *a murder a day* ») de ces cités « démontables » qu'il faut contraster avec la traditionnelle idée de « mission civilisatrice » de l'expansion vers l'Ouest. Par ailleurs, quand un document comprend dans le titre de la source dont il est extrait le terme « *masculine* » (et termes de la même famille : *masculinity/male*) et que ce concept est utilisé trois fois dans le paragraphe principal du texte, il convient évidemment de l'explicitier et de le mettre en rapport avec l'extrait de film proposé à l'analyse (*Shane*).

Toutefois, ce genre de repérage et d'analyse ne peut être mis en œuvre dans le commentaire qu'à la condition d'avoir trouvé le bon « logiciel » pour les exploiter efficacement (voir plus haut : « **La nécessaire problématisation du commentaire** »).

Les  **pistes d'exploitation**  qui suivent ont pour objectif d'illustrer concrètement les remarques qui précèdent. Sans être des corrigés « types », ils sont de bons exemples de la façon dont il faut procéder pour contextualiser, identifier et analyser des documents.

### Exemple n°1

- Document 1 : Samuel Bowles, *Our New West, Records of Travels between the Mississippi River and the Pacific Ocean* [...], Chapter III, "Laying the Track of the Pacific Railroad". Hartford, Connecticut: Hartford Publishing, 1869. 55-57.
- Document 2 : *The Iron Horse (Le Cheval de fer*, John Ford, 1924). [01:09:02 – 01:11:27].

### Context

*The Iron Horse*, 1924: A 'blockbuster' that required '5,000 extras; the construction of two whole towns; 100 cooks to feed the crew; **2,000 rail layers**' (*John Ford: The Man and His Films*, Tag Gallagher, 1986) – **striking similarity between the quick erection of a Hollywood set comprising two full towns and the temporary town of North Platte, Nebraska) depicted in the film.** In the 1960s, John Ford even

thought about writing his own account of the film set, nicknamed “*Ford Camp*” and wrote: “my wife says it’s more pornographic than even current literature.”<sup>5</sup>

Just before the segment, the audience learns that “The straggling town of Cheyenne [is] soon to become the next Union Pacific Headquarters”; and “Moving day in North Platte. Its reign as capital of the Union Pacific is over – another night and it will be deserted – with its inhabitants building a new city in distant Cheyenne.” Candidates might remember that.

For the second time in the film, Judge Haller’s “combined court and saloon” is shown on screen (first time at 00:39:58) – the first intertitle reads: “In its steady pursuit of the Union Pacific, Judge Haller’s combined court and saloon has earned the name of ‘Hell on wheels’”. The exact same background is used in **this segment’s intertitle, showing a law book, a gun and a bottle of whiskey** (earlier pun in the film about his establishment: “this bar of likker is now a bar of justice”). This time, the title card simply reads “Hell on wheels”.

Our New West, 1869: Samuel Bowles (1826-1878) was an American journalist and owned a family newspaper. In 1865 and 1869, he made two journeys to the Pacific coast. Bowles published two books of travel, *Across the Continent* (1865) and *The Switzerland of America* (1869), which were **combined into one volume under the title *Our New West* (1869). He was the first to write the phrase “hell on wheels”** (l.24), probably picking it up on location.

Earlier in the book, Bowles also described **North Platte** (film): “at North Platte they were having a good time gambling, drinking, and shooting each other” but in the text he describes a town called **Benton** (Wyoming’s first ever ghost town), approximately 350 miles west of North Platte. It doesn’t actually matter because of the interchangeable nature of these towns: text and film match regardless.

From the **lengthy title** of the book (a sort of new Lewis & Clarke expedition?), one can understand that he provides a **first-hand account** of “hell on wheels” towns. We have no reason to doubt the reliability of his account.

#### **“Hell on wheels” – Accepted definition**

Numerous “hell on wheels” towns proliferated along the Union Pacific construction route from Omaha, Nebraska, to Promontory Summit, Utah (**May 10, 1869** = completion of the transcontinental line). The towns were famous for their rapid growth and infamous for their **lawlessness**. Many of the Union Pacific railroad workers were young Civil War veterans, many were Irish immigrants, and **almost all were single**. The moving building sites of the railroad meant a constant **stream of transient residents and a mixing of ethnic groups** under the banner of the Pacific Railroad (a microcosm with a mobile *micro-frontera*). The Union Pacific developed a **scandalous reputation** (Vice President Durant entangled in embezzlement scandal – ongoing at the time but not revealed before 1872) and also earned the nickname “Hell on Wheels” itself because of the saloons, brothels, and gambling houses that followed the laborers as they built the railroad. During Benton’s brief existence, reputedly over 100 people died in gunfights. One visitor referred to Benton as “nearer a repetition of **Sodom and Gomorrah** than any other place in America.”

**Potential “problématique”**: Both documents present a sort of downward evolutionary spiral, at odds with the usual or expected teleological depiction of the conquest of the west and manifest destiny. Both documents echo each other and **highlight the contradictions of American society**. Aspiring to greatness on the

---

<sup>5</sup> *Searching for John Ford*, Joseph McBride, Univ. Press of Mississippi, 2011

one hand, through technical feats and conquest, the documents conversely expose the flipside of such achievements: a flimsy civilization, obsessed with speed rather than permanence, and prone to the basest vices, despite its claims to lofty spiritual ideals. As such, John Ford's film proves once again its didactic aim and historical claims, not shying away from showing another ugly "truth" behind westward expansion (albeit in a fictionalized and **humorous** manner).

## I. Train, Steam and Speed

### a. Railroad-building as frantic endeavor

- Bowles: quasi **supernatural** speed of the laying down of tracks: "an automatic movement and a **celerity** that were **wonderful**" l.5 (8<sup>th</sup> wonder of the world)
- Laying down the tracks considered not only as a technical feat, but a matter of **logistics** l.11+12 – **supernatural** workers are so fast and skilled that they exhaust supplies and materials faster than they can be brought to them. The best candidates might evoke the so-called **Great Race to Promontory**. Lincoln's original Pacific Railway Act of 1862 provided very **strong incentives to rush** the construction of the line: government land and loans were given to each company (Central Pacific / Union Pacific) for each mile of completed track.
- Iron Horse: Opening shot of the segment = bustling and frantic crowd – everybody is rushing towards the train or wagons, not to be left behind in a **hive-like** orderly chaos (haphazard furniture being loaded hastily on board the train, for instance).

b. **A flimsy civilization** - Railroad-building mirrors the succession of fleeting settlements along the track and conjures up the idea of **a restless civilization**, its strong urge to go westward ("go west young man" – Horace Greeley) and remain mobile, contrasting with the permanence of the whole project of a transcontinental line. L.16+17 "**most perishable materials**" and "Turf hovels", reminiscent of some homesteads – recycled or abandoned as ghost towns (also nicknamed "butterfly" places). Paradoxically, it gives off the image of a civilization that doesn't much care for the land it builds on.

c. Fascinating contrast of the **advance of civilization in the literal middle of nowhere**: l.29 "not a tree, not a shrub, not a blade of grass was visible; the dust ankle deep as we walked through it, and so fine and volatile that the slightest breeze loaded the air with it, irritating every sense and poisoning half of them": a highly inhospitable place; the paradox of **colonizing a place where life seems to be unbearable and unsustainable** (at best a stopover). It all contrasts with the usual depiction and magnification of the American landscape.

Conclusion: The restlessness evokes the **feeling of a chaotic and haphazard enterprise**. The intertitle in the segment reads: "everything but the old houses moves on wheels" = **a random collection** of people, pictures (the editing emphasizes this feeling), events (for example, musicians playing on a moving wagon – a humoristic treatment in the film but grimmer in the text). Any comment about the energetic and cheerful background music was appreciated.



II. “Hell on wheels” towns as in-between – or towns “perched on the wild’s edge” (phrase taken from a PBS documentary)

a. **Lawlessness** - Candidates might want to elaborate on the railroad as an ever-moving frontier; frontier mentality and transience were synonymous with absence of law enforcement and **lack of accountability**.

Hells on wheels remain **odds** in American history: a circus of **misfits and freaks**; **parasitic** even: most inhabitants of the temporary settlements are just following along to part workers with their money – shady dealings are suggested I.19-20 “Only a small proportion of their populations had aught to do with the road, or any legitimate occupation.” A sort of twisted “trickle-down theory” is evoked I.21: they hope to “catch the drippings from the feast” (rail workers as busy ants vs scavenging grasshoppers). The exploiters are found in saloons, with prostitutes and gamblers). This is also visible in the film segment (prostitute running to the boarding house with a client before the train leaves).

b. **Unbridled gambling** - Whimsical depiction of gamblers in the film: the train hasn’t even started yet and people are already gambling. It is obviously a humorous scene (and most probably historically inaccurate – an allegory?). They are undisturbed by the bustle in the background, contrasting sharply with the majestic mountain range in the background. Professional gamblers infested all of the end-of-track towns (mentioned I.23+35).

c. **A masculine world** - “a masculine area where men could pursue their exploits unencumbered by domestic codes of conduct or by feminine interference.”<sup>6</sup> In other words, in the **absence of women**, men yielded to their basest instincts and sought immediate gratification. See approximate ratio I.27: 1,000 to 2,000 men for 20 women! The absence of women implied the absence of the **civilizing power of women over men**. The simple needs of men are listed I.33: “grog-shops”, games, prostitutes (and a few hardware stores).

Conclusion: Both documents stress a toxic and dangerous life **on the verge of civilization**. Bowles remarks casually I.35 that Benton “averages a murder a day” – **vice and crime as the new norm / blurring of ethical norms**.

III. **American ideals and aspirations: a nexus of contradictions**  
Samuel Bowles’s conclusion is symptomatic: he admits to being **puzzled**. A life-span of 60 days for a town sounds meaningless; madness, with method in it. Judge Haller carrying his sign “Saloon & court” in the opening shot presents another obvious contradiction; **both documents offer destabilizing (oxymoronic and antithetical) juxtapositions**.

a. **The anti-American ideal** - both documents stage hypocritical America. They embody the dark side of John Gast’s allegory of progress (noted by some candidates): a westward movement, yet not an enlightening one (in the painting, the allegory of progress moves westward, towards the light). The transcontinental line was not just great civilizing work but America confronting its old demons of violence, drunkenness, prostitution. It is also the opposite of John Winthrop’s *Model of Christian Charity* (1630) – Is Benton really a “city upon a hill”? Quite the opposite: an antimodel.

b. **Audience reception** - Hypocritical America redux: the segment clearly shows **alcohol on screen** in the middle of the prohibition era (cathartic?). By the end

---

<sup>6</sup> Isabel Santaularia Capdevila, *The Frontier as Masculine Territory*, 2016.

of the 1920s, the movies were seen in a radically different light from 15 years earlier, as **a major carrier of "wet" values in society**. Under pressure from temperance interests, in 1926 Will Hays announced an industry policy forbidding shots of "drinking scenes, manufacture or sale of liquor or undue effects of liquor which are not a necessary part of the story or an essential element in the building up of the plot." At least, in 1924, Ford could still rely on his claim of authenticity to show drinkers enjoying themselves on screen and take pleasure in entertaining transgression.

**c. A reversal of values** – the final intertitle reads: "Friendly Pawnees, enlisted by the government, guard the workers," which is rather unexpected. The frontier of savagery and civilization is blurred (a topsy-turvy world): **The Pawnee becomes an agent of order & law enforcement while the white man is the "scum" of the earth, prone to debauchery and brutish vice**. The best candidates remarked that John Ford was **writing history** through his film – at a time when immigration quotas were imposed in the USA (1924) – John Ford stages the **Pawnees as defenders of the workers** (not the cavalry - see for instance the later attack and siege by the Cheyenne). Another twist of history: Native-Americans were granted US citizenship at last in June 1924.

## Exemple n°2

Bonar Law, Arthur. Speech published as 'Mr. Law On Ulster's Resistance', *The Times*, 29 July 1912.

### Context

Bonar Law's speech was given in 1912 when the **3rd Home Rule Bill** was being debated in Parliament. Asquith's Liberal government, with Irish Party support, seemed likely to have the votes to pass it in the House. Opposition from the House of Lords had finally been neutered by the **Parliament Act** (1911) so legislative success finally seemed inevitable. As a result, **Unionist alarm was rising** and mass demonstrations were being organised in Ulster and Great Britain. The rhetoric of political, media and religious leaders was becoming increasingly radical, with militant groups showing their force in parades, and well-funded media campaigns producing propaganda in Ulster and Britain for the Unionist cause. The aim was to gain British sympathy for Ulster's cause, but also to demonstrate that Ulster could not be forced on the issue. Liberals and Nationalists were beginning to realise that Ulster might be more of a problem for Home Rule than they had realised.

In this speech (with subtitles added by *The Times*) Bonar Law, an ardent unionist of Scottish and Ulster descent who replaced Balfour as Conservative leader in 1911, is addressing a rally of unionists, a context which allows him to speak freely and 'play the Orange card' (consolidating the relationship between Conservatives and Ulster unionists). While the location is not stated in the document candidates may deduce that Bonar Law is not speaking in Parliament ("I said in the House of Commons, and I repeat here", l.24) but to an anti-Home Rule audience somewhere outside of Parliament.

We find many of the usual Conservative arguments against Home Rule (dangers to Ulster's interests, the threat to the integrity of the Empire, the illogic of appeasing nationalist demands for more self-government only to subject unionists to rule by Dublin). Bonar Law further appeals to a sense of victimhood by claiming that the Liberals are unconstitutionally forcing **an illegitimate Bill** through Parliament. But

what is really striking about this speech is how the leader of the Conservative party - and of 'Her Majesty's Loyal Opposition' - is **advocating the potential use of force** ("any means necessary", l.19), to resist a law passed by a democratically elected British Parliament.

**Potential “problématique”:** How does Bonar Law's characterisation of the Third Home Rule Bill suggest a strategy for defeating Home Rule by extra-Parliamentary means?

### I. An Unworkable Bill

a. The 3rd Home Rule Bill proposed a bicameral Irish Parliament in *Dublin* (no Home Rule within Home Rule for Ulster), devolved powers in most Irish affairs (though not related to religion) and a reduced number of Irish MPs in Westminster. But for Bonar Law **government in Ireland by a single Irish Parliament is nonsensical** because Ireland actually consists of two fundamentally opposed nations ('hostile camps' l.32).

b. These two opposing factions (unionists vs. Ancient Order of Hibernians (l.50) are compared by juxtaposition with the difference between South African whites vs. black majority, (l.49), which is a dogwhistle to **racist stereotyping** (a lazy, uneducated people unable to govern themselves...).

c. A tyrannical Dublin Parliament would **curtail civil and religious liberties of the minority** (l.54) (Catholic-led discrimination, return to land agitation...); so only a British government can arbitrate impartially (l.42) (*unintentionally ironic given how BL is himself very partisan towards Ulster*).

d. Implication that **Home Rule within Home Rule would be undesirable** but the proposed single Dublin Parliament for all Ireland is even worse (l.45) because: Ulster is more similar to GB than rest of Ireland ('a gulf far greater' 36) so it's logical they should stay together (due to shared protestantism, trade links, population migrations, history of anglo-irish landowners...); the protestant minority is sizeable (l.48) and powerful so it should not be ignored; if Britain recognises rights of minorities elsewhere in the Empire (South Africa, l.49), it should do same for Ulster; imposing Home Rule would split Ireland and subsequently the Empire (l.71).

### II. Illegitimacy of Bill

a. An illegitimate project: the Home Rule Bill was **not mentioned in the 1910 election campaign** ("hidden from the people", "without the consent... and... against the will of the people" l.4, 7).

b. Liberals have to **resort to the Parliament Act** to pass the Bill ("seized by fraud on power", "not... constitutional" l.14,16) (Note that until it received royal assent the 'Parliament Act' was the 'Parliament Bill' l.1).

- c. The Liberal government, dependent on Irish Party votes, is in fact a **puppet controlled by Irish nationalists** ("at the bidding of Mr. Redmond", "dominated by the men who control the Ancient Order of Hibernians", l.45, 51) After the 1910 election Asquith's Liberals are still the largest party (272 MPs) but they are reliant on Irish Party MPs for a majority in the House of Commons:  $272+74 = 346 / 670$ .
- d. Even **government ministers have doubts** about the Home Rule Bill and are beginning to concede that there may need to be "separate treatment for Ulster" l.44-46)
- e. The government and its Bill are therefore **undemocratic/unconstitutional** ('despotic', 'revolutionary committee', 'power... usurped', 'forced through', 'we do not recognise their right').

### III. Ulster is therefore justified in using force

- a. Unionists have no choice but to **defend themselves** (war-mongering rhetoric)
- b. It is the **Liberal government which is responsible for any conflict** ("They must take the consequences" l.46)
- c. They have the **determination and ability** to do so ('great gathering in Belfast' l.29, 'more than a quarter of the whole population of Ireland' l.48, 'they will submit to no ascendancy', 'how firmly they mean it' l.55-56)
- d. Using **violence if necessary** ('any means ... likely to be most effective' l.19, 'things stronger than Parliamentary majorities' l.25)
- e. The British govt won't dare and **can't enforce the law** (l.61, 65, 69)

**Conclusion:** This document suggests that the Conservatives have understood that their best chance of stopping Home Rule is to **inflame division**. The 'loyal subjects' of Ulster (l.65) are only conditionally loyal - loyal to the British state as long as they get what they want. By laying the blame squarely at the Liberals' door Bonar Law warns of a civil war - but is himself actively encouraging unionists to prepare for one. By arming itself, Ulster's bargaining position becomes much stronger - a potentially fatal problem Liberals and nationalists had not anticipated. The speech foreshadows **further radicalisation** and strengthening of Ulster's hand such as **the September 1912 signing by more than 250,000 people in Ulster** of the Solemn League and Covenant declaring opposition to Home Rule, the creation in 1913 of the Ulster Volunteer Force militia, and in 1914 the declaration by senior British officers in Ireland that they would resign rather than shoot unionists, and the UVF's importation, unopposed by the British, of 30,00 German arms.

In this speech Bonar Law lays himself open to **accusations of instigating treason** - and he (and other leading senior Tories) were strongly criticised by Liberal MPs. But in nakedly political terms, these tactics were very successful in preventing implementation of the third Home Rule Bill where a legislative strategy had failed.

### Exemple n°3

Parnell, Charles Stewart, Speech (Government of Ireland Bill), *House of Commons Debates*, Commons Sitting of 7 June 1886, Series 3, vol. 306, cc 1171-1173.

#### Context

The **First Home Rule Bill** is being debated in Parliament at a time when Gladstone was the Liberal Prime Minister of the United Kingdom. This speech is part of the Second Reading debate of the Bill (which would never become an Act) and was delivered by **Charles S. Parnell**, leader of the Irish Parliamentary Party (successor to the Home Rule League/Party).

The members of the Irish Parliamentary Party, Parnell included, had recently opted for a **moderate approach of Irish nationalism**. Without a clear majority after the 1885 general election, Parnell's Irish Parliamentary Party held the balance of power in the House of Commons, first supporting the Conservative party, then making an alliance with the Liberals in the January 1886 general election and during Gladstone's short-lived 3<sup>rd</sup> term (Feb.-July 1886) for pragmatic as well as ideological reasons. This alliance would prevent the Conservatives from introducing coercive measures in Ireland (in the wider context of the Land War); in return for their support, the Liberals pledged to introduce a Home Rule Bill—which they did on 8 April 1886.

The speech is a **turning point in the debates** as it confirms Parnell's (theoretically decisive) support of the legislation proposed by Gladstone. Although the support of the MP from Cork was not a surprise for anyone in the House at that stage, the arguments here developed and the rhetorical tools used are worth reviewing and analyzing. They may indeed foreshadow the defeat of the Bill in the Commons a few weeks later and ultimately the Parliament being dissolved (less than a year after Gladstone's coming into office) and the holding of new elections, which would see the return to power of the Conservatives.

It must be remembered that Parnell had previously announced (cf. speeches from 1885) that he would support the re-establishment of Grattan's Parliament. However, **he seems here to reconsider this view**: the assembly proposed by the *Government of Ireland Bill* is acceptable in spite of its "subordinate" (l.2, 4, 19, 21) nature—that is subordinate to Westminster. Most of his arguments are constructed on what may be called the "Grattan's Parliament myth".

**Potential "problématique" : Forging the myth**: relying on the (reconstructed/recycled/reimagined) past of Ireland to legitimize the present claim, preparing for the autonomy to come while at the same time reassuring opponents.

"Referring to Grattan's Parliament was a way for Parnell and his colleagues, through creating a sense of continuity in Irish history, to establish ties of kinship with a Protestant Parliament and to assert Ireland's capacity to abide by parliamentary rules and become a peaceful self-governing nation."

Pauline Collombier-Lakeman, « Nationalité et citoyenneté dans les débats sur le Home Rule irlandais (1886) », *Citizenship in the United Kingdom in Revue Française de Civilisation Britannique*, ed. Nathalie Duclos & Vincent Latour, XX-I, 2016.

### I. Building a peaceful future for Ireland (in the U.K.)...

- a. Parnell wants to reach a “**final settlement**” / “final solution” (x4) (l. 11, 16, 22, 39): it is time to end the fight (//moderation). Call for temperance/End of violence and injustice: “prevent rash legislation and intemperate action” (l.30)
- b. The Bill aims at establishing a **unicameral assembly** (with two orders). If MPs are brought together in one chamber, that would lead to a sure settlement of affairs (beneficial for both sides) or at least a more or less satisfactory “**compromise**” (l.45).
- c. one chamber, two powers (legislative + executive): the **unity of one perfect body** (cf. l.52-5) (//body politic) is meant to *assemble*, to bring together people both physically and figuratively in **one single new assembly**.
- d. The only obstacle that would “prevent it from being final” (l. 38) would be an ‘**external intervention**’ (from Westminster): its potential “constant meddling and overthrowing” (l.35) would be “mischievous” and “dangerous” (l. 37-8); it would cause “irritation” (l.34) therefore threatening peace. Each side should therefore take a step forward: in order to achieve peace, Parnell advocates self-restraint on behalf of the future members of the Irish assembly (l.63-6) and asks for Westminster to interfere with the newly created Government of Ireland and Assembly only if the Bill is “being abused” (l. 58-61).

### II. By connecting with the Irish past...

- a. Parnell reminds MPs that he used to favor the re-establishment of **Grattan’s Parliament** (cf. 1885 speeches alluded to, l.9-12): Grattan’s Parliament is directly mentioned 8 times in this excerpt.  
“Undoubtedly I should have preferred” (l.9): Parnell there argues that a new Grattan’s Parliament would have been a better option for several reasons. **i)** it was a “co-ordinate” (l.2) parliament, “coequal with the Imperial Parliament” (l.5) → “restitution” (l. 11) **ii)** “it would have been more in accordance with the sentiments of the Irish people” (l.13), although Parnell fails to acknowledge that the very mention of *one* “Irish people” (l.13, 20, 65, 68) is controversial or at least debatable (//nation-s).
- b. Interestingly enough, Parnell states that the “Imperial Parliament” (Westminster) and the Irish Parliament (Grattan’s) were “**arising out of the same Constitution**” (l.6), implying that they are two ‘brothers’ coming from the same constitutional matrix. He reminds the MPs (it might be argued, the *Conservative* MPs) that Grattan’s Parliament was British/English in essence as it was implemented in Ireland by the British power when Ireland was a British colony: it was therefore legitimate. Parnell not only chooses to inscribe Ireland in a past where the island was on an equal footing with the United Kingdom: he also recognizes the “ties of kinship” between Westminster and Grattan’s Parliaments. The nationalist idea (i.e. London and Dublin were “coequal”) is here used for the purpose of peace and confirms his more moderate approach. It is doubtful that Parnell ever actually wanted to re-establish Grattan’s Parliament: he here appeals to the symbolic value of a founding event that justifies the implementation of the new Home Rule Bill. This connection with the past is but one of the many rhetorical tools used by Parnell to convince both sides that the future assembly is both legitimate and

potentially effective as a way for Ireland to become a peaceful self-governing nation within the United Kingdom.

### III. And using an opportunist architecture of political paradoxes

Parnell seems to claim the new assembly will be limited, subordinate and at the same time much more useful (l.19-20).

- a. He “should have preferred” (l.9) Grattan’s Parliament; he nevertheless acknowledges that it “**had many disadvantages**” (l.23) and that the new version has “practical advantages” (l.17). According to Parnell, the main problem with Grattan’s Parliament is that it “had a House of Lords” (l.24), here replaced by a First Order, a “salutary provision” (l. 26&29) that was supposed to limit the power of the (Protestant) upper classes. Second, “the Executive was divorced from the Legislative body” (l.51-2): the Bill here proposes one single body—a unicameral system—, presented as more unitary and more effective in preserving peace. The point of Parnell is in fact that the new version of Grattan’s Parliament (i.e. the assembly of the First Home Rule Bill) is inscribed in the past but corrects the mistakes previously made: the apparent paradox of presenting the new assembly as both less preferable and superior to the old system can therefore simply be considered as a way of inscribing the first Home Rule Bill in continuity and reassuring both parties.
- b. This is also why he insists on the fact that **the Executive and the Legislative powers will be ”joined together”** (l.55) in the new assembly: the blurring of the lines between two branches of power and the fact that Parnell presents it as an improvement may seem surprising at first. Parnell here advocates for an idealized unity of power through the “perfect” single body (politic) of Ireland while at the same time mirroring the system in place at Westminster (Cabinet/Frontbenchers): once again, the idea is to reassure the most Unionist MPs and emphasize the kinship between London and Dublin.
- c. Finally, Parnell states that **more autonomy for Ireland would not imply less power for London**— “Under this Bill this Imperial Parliament will have the ultimate supremacy and the ultimate sovereignty” (l.46-8)—though he fails to clearly mention why. His elusiveness and the weakness of his arguments (“We feel, therefore” l.47) would be hardly convincing to any Conservative or Liberal Unionist MP at Westminster—which may foreshadow the ultimate fate of the Bill.

Florence March (littérature) et Saïd Ouaked (civilisation)  
avec la commission Littérature : Marie Bouchet, Luc Bouvard, Stéphanie Durrans  
Andrew Johnston, Céline Sabiron et Virginie Thomas  
avec la commission Civilisation : Frédéric Armao, Grégory Benedetti, Séverine  
Holtzmann, Emmanuelle Mueller, Sébastien Petit, Joël Richard et Duncan Thom

### 3.2.5. Partie 4 – Compréhension / Restitution

L'exercice de compréhension/restitution constitue l'ultime partie de l'épreuve sur programme (ESP). L'arrêté du 28 décembre 2009 modifié, fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation, définit l'exercice comme « *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* ». L'épreuve prend fin après le bref entretien qui suit la restitution.

L'exercice de compréhension/restitution nécessite un entraînement régulier tout au long de la préparation. Il mobilise des qualités intellectuelles, mais également physiques, de la part des candidats qui doivent parvenir à maîtriser les stratégies nécessaires et efficaces pour la compréhension et la restitution. Les candidats doivent avant tout maintenir leur énergie et motivation pour cette ultime étape. Il n'est pas rare que certains candidats, à la suite d'exercices particulièrement denses, se montrent moins pugnaces, qui plus est lorsqu'ils estiment ne pas avoir maîtrisé une sous-épreuve précédente. Le jury tient à rappeler qu'il est difficile pour un candidat d'évaluer la qualité de sa propre prestation à chaud et encourage chacun à se concentrer au mieux pour cet exercice qui, tout comme les autres, peut s'avérer déterminant dans la réussite du concours.

Les candidats de la session ont fait preuve d'une bonne maîtrise du format de l'épreuve. Il est rappelé que l'écoute ne se déroule pas nécessairement à l'aide d'un casque audio, le son pouvant provenir d'enceintes (en l'occurrence lorsque les épreuves se déroulent dans des salles sonorisées, ce qui était le cas pour cette session). Le degré de préparation des candidats tout comme le rendu de la restitution restent disparates. Les exemples du présent rapport sont destinés à guider et aider les candidats à cerner les contours de l'exercice.

#### Déroulement

Avant de passer à l'exercice de compréhension/restitution, le jury permet aux candidats de marquer une courte pause pour se préparer.

Même s'il est attendu des candidats qu'ils connaissent les modalités de passation, le jury veille à leur rappeler les consignes (qui peuvent être pré-enregistrées avant le document sonore).

Les candidats disposent de papier brouillon pour la prise de notes, indispensable, qui requiert une certaine célérité, ainsi que de la rigueur dans l'organisation matérielle de la prise de notes (disposition, identification des tours de parole, numérotation des feuilles de brouillon pour les conserver en ordre, etc.).

L'exercice de compréhension/restitution arrivant au terme de l'ESP dont la durée totale ne peut excéder une heure, le candidat sera systématiquement interrompu par le jury au terme du temps imparti. Les candidats veilleront à gérer scrupuleusement leur temps tout au long de l'épreuve d'ESP. L'utilisation d'une montre, non connectée, ou d'un chronomètre est conseillée.

#### Les différentes étapes de l'exercice

- Le jury communique le titre, la date et la source du document ;
- Le candidat écoute le document une première fois, dans son intégralité, puis dispose d'une minute pour organiser ses notes ;



- Le candidat écoute le document une seconde fois, dans son intégralité, puis dispose à nouveau d'une minute pour organiser ses notes ;
- Une consigne pré-enregistrée annonce le début de la restitution du document audio, en anglais ; le candidat doit formuler sa restitution distinctement pour que le jury puisse l'évaluer correctement ;
- Le jury échange avec le candidat pour lui permettre d'améliorer sa prestation.

Le titre et la source du document permettent aux candidats d'anticiper le contenu du document sonore et d'émettre des hypothèses sur ce qu'ils vont entendre (thème, aire géographique, dates, champs lexicaux, personnalités, etc.). Il est donc conseillé de lire attentivement, et de recopier, le titre indicatif, souvent explicite, ainsi que la source du document (voir exemples des titres et sources de documents proposés en 2019).

À la fin de la restitution, le jury peut être amené à poser quelques questions au candidat afin de clarifier certains points ou de combler d'éventuels oublis. Le jury offre ainsi la possibilité au candidat de compléter ou de modifier sa proposition de restitution. Les candidats omettent parfois de restituer des passages dont ils n'ont pas eu une compréhension exhaustive ; les questions du jury permettent alors de restituer des informations fragmentaires qui peuvent être bonifiées.

Si le jury estime nécessaire de poser plusieurs questions, cela ne doit nullement inciter les candidats à dévaloriser leur prestation et à remettre systématiquement en question leur proposition de restitution. Il ne doivent pas hésiter à confirmer le mot entendu le cas échéant.

Le brouillon n'est pas consulté par le jury. Le candidat peut le conserver s'il le souhaite.

### **Les attentes du jury**

Les candidats apprécieront de savoir que le jury découvre le document en même temps qu'eux, afin de ne pas négliger les difficultés et obstacles auxquels les candidats sont confrontés.

Les documents sont de diverses natures et le niveau de difficulté varie. Les attentes du jury sont adaptées en conséquence. Plusieurs critères sont pris en compte : le débit et l'accent des locuteurs, le nombre d'intervenants, l'environnement sonore (exemple : dans le document « *Unconscious sexism* », une musique de fond accompagnait les voix enregistrées), l'utilisation de vocabulaire spécialisé, etc.

### *Méthodologie de la restitution*

Il est d'usage que le candidat commence par une courte introduction.

Les meilleurs candidats présentent le sujet et le thème principal (attention à la distinction entre *subject* et *topic*), quelques données de contextualisation telles que l'origine géoculturelle du document, le type de document (*report*, *interview*, *talk-show*, etc.), le nom du média (radio, etc.), le nombre de locuteurs ainsi que leur titre ou fonction (parfois avec le nom et prénom), et la tonalité générale du document. Ce « chapeau » journalistique d'introduction doit toutefois rester précis et bref.

Il est attendu des candidats qu'ils restituent les informations dans l'ordre où elles apparaissent dans le document. Les candidats qui ne respectent pas cette consigne se pénalisent parfois en omettant des informations dont le jury attend la restitution.

La prise de position personnelle et l'apport de connaissances extérieures sont à proscrire, tout comme l'usage d'adverbes ou de formes de commentaires subjectifs.

Le débit doit être naturel et régulier : contrairement au thème oral, le jury ne reprend pas en note l'intégralité de la restitution de chaque candidat.

### *Éléments d'évaluation*

La fidélité au document est le critère d'évaluation principal. Il est donc important que la restitution comporte le plus possible de données factuelles précises : noms, fonctions ou professions, tours de parole, sigles et acronymes, dates, lieux, chiffres, etc.

Les candidats sont libres d'organiser leur prise d'information comme bon leur semble, mais il semble important qu'à l'issue de la première écoute, les mots clefs et données principales soient déjà identifiés afin que la seconde écoute permette de compléter et vérifier ces premiers relevés. Il est rare que l'un des documents sonores proposés puisse être élucidé de manière exhaustive dès la première écoute.

Il est attendu une reformulation de qualité, qui sera valorisée lorsqu'elle dépasse la simple paraphrase. Il convient de rappeler que l'épreuve sert également pour l'évaluation de la langue. Les candidats doivent donc utiliser un vocabulaire riche, varié, précis (*officers* n'est pas *offices*) et qui respecte un certain registre de langue (éviter *He's a bit*). Pour donner quelques exemples entendus cette année, dans le document « *Fake Stamps* », *counterfeit* a été bien reformulé par *forged* ; dans le document « *Election Fraud* », *malignant* a été reformulé par un candidat en *nefarious*, qui était adéquat dans ce contexte. Plus simplement, dans le document « *Online Dating* », *he was committed to somebody else* a été correctement reformulé par *he was already in a relationship with someone*.

Le style indirect étant l'outil principal de la reformulation, il implique l'utilisation de verbes introducteurs de discours précis (*inquire, explain, contend, assert, contradict, refute, point out, hint at, allude to, etc.*) pour ne pas se cantonner aux verbes *say/reply* ou *ask/answer*. Au style indirect, certains ajustements sont nécessaires :

- la concordance des temps,
- la cohérence des repères temporels (*yesterday/the day before, tomorrow/the following day, etc.*)
- la cohérence des déictiques (*our country/The USA, our parliament/the Kenyan parliament*),
- la précision du choix des pronoms, notamment si plusieurs locuteurs sont du même sexe dans le document. Il est conseillé d'utiliser les pronoms personnels si l'antécédent n'est pas trop éloigné dans le discours et clairement identifiable.

L'excès de reformulation est cependant un écueil à éviter : il engendre hésitations, lenteur, contresens, perte de sens, étoffements superflus ou glissements vers le commentaire et le jugement de valeur. Inutile de chercher à reformuler ce qui ne peut l'être : les *Fitbit-type wrist devices* du document « *Sleep patterns and health* » constituent un bon exemple car il semble impossible de reformuler une partie du corps, ou le nom propre d'une marque (et il en va de même pour les chiffres ou les nombres). Le jury est également déstabilisé par des reformulations de phrases inabouties, qui se terminent par de la simple paraphrase.

Quelques rares candidats ont fait le mauvais choix de paraphraser ce qu'ils avaient entendu dans un premier temps, puis de reformuler dans un second temps

(exemple : *in other words / ,which means that*). Cette façon de procéder, qui constitue une perte de temps et d'efficacité, est déconseillée.

Le jury tient également à souligner qu'il n'attend pas de reformulation lors de l'entretien, qui vise souvent à clarifier la compréhension des candidats.

Les *turns de parole* ont souvent posé problème. Ils doivent être clairement mis en évidence, faute de quoi le jury peut imaginer que le candidat ne les a pas identifiés lors de l'écoute ou n'a pas correctement organisé ses notes.

Les locuteurs doivent être identifiés avec précision. Leur sexe doit être clairement repéré. L'identification, même approximative, des noms propres des locuteurs est certes bienvenue, mais leur fonction reste prioritaire. À ce propos, tous les intervenants ne sont pas *journalist* ou *interviewee*. Ils peuvent être *anchor, host, presenter, commentator, correspondent, reporter, interviewer, guest, panelist, etc.* Il convient d'éviter autant que possible les termes peu précis tels *the man, the woman, the speaker, the other speaker*.

Les noms historiques sont exigibles. En ce qui concerne les noms faisant référence à la géographie des pays anglophones, ils sont attendus lorsqu'ils sont connus. Cette année, dans le document « *Climate change in the USA* », les noms de lieux étaient facilement identifiables, mais ils étaient très nombreux (*Poland, Paris, France, Columbia, South Carolina, Pittsburgh, Orlando, Burlington, Boulder, Rocky Mountains, Island nations* parfois compris comme *Ireland*) et les candidats ont eu du mal à attribuer ces lieux aux personnes et événements mentionnés dans le document. Il est également fréquent qu'un nom propre soit clairement identifié par les candidats mais mal restitué par la suite. Ainsi, dans le document « *Climate Protesters* », la Tamise était mentionnée mais *Thames (/tɛmz/)* devenait *tames (/teɪmz/)* chez certains.

Les candidats doivent aussi privilégier les connecteurs (*thus, as a result, conversely, besides, in addition*) afin de rendre au mieux la logique interne du document.

Enfin, lors de l'échange avec le jury, les candidats doivent répondre avec rapidité et précision, sans émettre de suppositions non-productives comme « *yes, she says something about online dating* » ou encore par « *I think* ». Le jury n'attend pas des candidats qu'ils justifient leurs choix ni qu'ils s'excusent de leur restitution imparfaite.

Si les candidats ne savent pas quoi répondre, il est préférable de le dire clairement afin qu'une autre question puisse être posée.

### **Comment se préparer ?**

Les candidats à l'agrégation doivent absolument être familiarisés avec la diversité dialectale du monde anglophone, pour traiter toutes sortes de documents et de sujets, quelle que soit l'origine géographique du document (Irlande, Kenya, Australie parmi d'autres cette année) et/ou l'origine géographique et sociale des locuteurs (Estuary English in « *Online Dating* »).

Il est vital d'écouter régulièrement des émissions traitant de l'actualité du monde anglophone, et brassant des accents et thèmes variés. La maîtrise de l'anglais oral authentique, idiomatique et spontané, est de première importance, aussi bien en réception qu'en production. Les candidats sont incités à s'entraîner tout au long de l'année à partir de sources radiophoniques mettant en jeu au moins deux interlocuteurs (certains documents comportaient cette année jusqu'à cinq locuteurs). Pendant l'année de préparation, il est fortement recommandé d'écouter des programmes radiophoniques anglophones variés : BBC (et tout particulièrement

Radio 4 avec les programmes *Woman's Hour*, *In our Time*, *You and Yours*, *The Today Programme*, *The News Quiz*) ou NPR aux États-Unis (et tout particulièrement *All Things Considered*), mais également RTE (Irlande), Radio Australia, ou encore Radio New Zealand. Sans se limiter aux radios, les innombrables *podcasts* peuvent être utilisés à bon escient pour s'entraîner (*The Daily*, du *New York Times*, par exemple).

Une solide culture générale d'angliciste ainsi que la connaissance des thèmes d'actualité de l'année écoulée peuvent aider considérablement la compréhension du contexte général du document audio. Si les documents retenus par le jury sont précisément des extraits d'émissions radiophoniques de l'actualité récente, ils sont aussi choisis pour leur contenu informationnel et culturel. Ainsi, le *Book of Kells* (« *Favourite medieval manuscripts* ») a été particulièrement malmené par les candidats, et certains semblaient ne pas connaître *The Canterbury Tales* de Chaucer, dans le même document.

Le terme « culturel » est à comprendre dans son sens plus large de « prérequis culturel » : certains candidats n'ont pas pu élucider la signification de l'expression « *swipe through Tinder profiles* » dans le document « *Online Dating* » qui contient deux éléments culturels implicites : *to swipe* devient désormais par défaut l'action de balayer son écran du doigt sur un téléphone et Tinder est l'un des réseaux sociaux de rencontre les plus connus. Dans le document « *Government Shutdown* », on pouvait attendre des candidats qu'ils reconnaissent l'*IRS* simplement à partir du sigle (*Internal Revenue Service*) ; idem pour *MRI* (« *Sleep patterns and health* »). Les connaissances doivent également être à jour : Nancy Pelosi est ainsi devenue *Speaker of the House (of Representatives)* depuis les élections de mi-mandat de novembre 2018 (document « *Government shutdown* »). Dans le document « *Artificial Intelligence* », peu de candidats ont été capables de nommer les assistants personnels, pourtant très à la mode, ou de les associer à leur entreprise respective (*Google Assistant*, *Siri/Apple*, *Alexa/Amazon*, *Cortana/Microsoft*).

Les erreurs ont été fréquentes sur les chiffres et les dates : la logique devrait permettre de rectifier certaines erreurs. Il semble en effet difficile d'estimer de manière plausible que 600 millions de Chinois travaillent dans l'industrie du jeu vidéo (dans le document « *Online gaming in China* ») ou encore que deux tiers des membres du parlement au Kenya soient des femmes (document « *Gender equality in Kenya* »).

Si le candidat ne peut restituer précisément certaines données chiffrées, il faut tout de même proposer une approximation qui puisse être crédible.

Rappelons à nouveau que la compréhension/restitution est un exercice intense, qui exige concentration et capacité à écrire efficacement pendant l'écoute. Il n'est donc pas rare que la fin des restitutions soit de moins bonne qualité que le début. La méthodologie de prise de notes est bien sûr personnelle mais les stratégies de prise de notes, essentielles, sont souvent les mêmes : célérité dans la prise de notes, mise en place d'un système d'abréviations en amont, écriture lisible pour relecture, stylos de couleurs différentes, orientation des feuilles de brouillon et utilisation de plusieurs colonnes, etc.

En conclusion, les candidats doivent privilégier l'entraînement régulier sur des sujets formatés selon les exigences de l'épreuve et dans les conditions de l'examen. Les automatismes dans la prise de notes rapide et de reformulation de qualité n'en seront qu'améliorés.

**Annexe : Titres et sources des documents proposés lors de la session 2019**

Les candidats peuvent également consulter le site de la SAES

"Government Shutdown", <i>Morning Edition</i> , NPR, 9 January 2019
"Sleep patterns and health", <i>5 Live Science</i> , BBC Radio Five Live, 11 November 2018
"Climate change in the USA", <i>Science</i> , NPR, 12 December 2018
"A linguist on beatboxing", <i>Quirks and Quarks</i> , CBC (Canada) 9 November 2018
"Prison sentences", <i>Six O'Clock News</i> , BBC Radio 4, 12 January 2019
"Unconscious sexism", <i>Ladies, We Need To Talk</i> , NBC (Australia), 25 September 2018
"Elite colleges", NPR, 3 January 2019
"Starting classes later", NPR, 12 December 2018
"Online gaming in China", <i>Global News Podcast</i> , BBC Worldwide, 30 December 2018
"Government Shutdown", <i>News</i> , CPR, 5 January 2019
"Rural racism", <i>Farming Today</i> , BBC Radio 4, 17 December 2018
"Voting fraud", <i>This Week in Tech</i> , The TWiT Network, 21 October 2018
"Artificial intelligence", <i>All Tech Considered</i> , NPR, 24 December 2018
"Fake stamps", <i>You and Yours</i> , BBC Radio 4, 3 December 2018
"Climate protesters", <i>Profile</i> , BBC Radio 4, 16 December 2018
"Veganism", <i>Farming Today</i> , BBC Radio 4, 15 January 2019
"Online dating", <i>You and Yours</i> , BBC Radio 4, 31 December 2018
"Gender equality in Kenya", <i>Africa Today</i> , BBC World Service, 1 November 2018
"Favourite medieval manuscripts", <i>The Hub on Books</i> , ABC Radio, 25 December 2018

Sébastien Petit  
avec la commission ESP

### **3.3. Qualité de la langue orale**

Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur le fait que la langue orale constitue un élément central du concours de l'agrégation interne. De ce fait, l'évaluation de la langue orale prend tout son sens lors de l'épreuve sur programme (ESP), et plus particulièrement au cours de trois des quatre sous-épreuves constitutives : le thème oral, le commentaire et l'entretien, la compréhension/restitution. Cette année encore, le jury a eu le plaisir de constater, parmi les candidats, une réelle maîtrise de la langue anglaise, comme en attestent certaines prestations de grande qualité.

Néanmoins, il convient de souligner que la durée de l'épreuve d'ESP (une heure) constitue une réelle source de fatigue, ce qui explique peut-être que la qualité de l'anglais oral de certains candidats se dégrade progressivement, en dépit des fortes exigences du jury quant à l'authenticité de la langue. La préparation à un tel exercice nécessite de travailler la prise de parole en continu sur une durée relativement longue, en s'efforçant de parler, et non de lire, tout en s'enregistrant pour repérer des erreurs potentielles de prononciation, d'accentuation et des maladresses grammaticales. Idéalement, un entraînement avec des locuteurs natifs, permettrait de bénéficier d'un retour précis. La préparation implique que les candidats essayent d'être le plus souvent possible en contact avec une langue anglaise authentique et aussi variée que possible quant aux différents accents présents dans le monde anglophone (américain, anglais, australien, écossais, irlandais, etc.) Les candidats doivent saisir ces opportunités comme autant de modèles dont ils pourront se rapprocher. Pour ce faire, regarder des films, des séries télévisées ou des documentaires et écouter des podcasts en ligne de tous genres (conférences universitaires, reportages politiques ou de la vie quotidienne, etc.) sur des radios comme NPR, la BBC ou autres, constitue le meilleur moyen d'enrichir la langue orale.

Par définition, la langue orale s'inscrit dans un exercice de communication qui nécessite que les candidats adoptent un ton juste, plutôt formel et non relâché, adapté à un concours tel que l'agrégation interne. Le jury se veut toujours bienveillant et a parfaitement conscience du stress imputable au concours. Cependant, les gestes parasites ou les signes d'émotion, quels qu'ils soient, devront être limités pour ne pas desservir les candidats dans l'emploi de la langue orale. Le jury rappelle aux candidats qu'ils ont la possibilité de lire leur introduction et leur conclusion en commentaire. Néanmoins, ils devront le faire de manière à faciliter la communication, en regardant les membres du jury et s'exprimant sur un rythme authentique (ni trop lent, ni trop rapide). Ralentir, tout en gardant une communication authentique lors de l'annonce de la problématique, par exemple, contribue à une prise de notes efficace du jury. Ce conseil s'appliquera, du reste, aux locuteurs natifs comme aux candidats étrangers.

De manière générale, les critères d'évaluation de la langue orale demeurent d'une année à l'autre. L'attention des candidats sera portée sur les points suivants : les accents de mot et de phrase, la rigueur de la grammaire et de la syntaxe, la pertinence et la précision du lexique (littéraire, politique, historique, institutionnel, etc.), la qualité de la chaîne parlée ainsi que la réalisation des phonèmes.

Avant d'entrée dans le détail des sous-catégories qui permettent d'évaluer la langue orale lors de l'épreuve d'ESP, le jury tient également à rappeler que lors de l'épreuve d'EPC, les candidats peuvent être amenés à utiliser l'anglais pour notamment citer les documents lors de leur exploitation pédagogique du dossier. A titre d'exemples,

on attendra des candidats qu'ils soient en mesure de prononcer correctement le nom des États américains (Hawaii, Arkansas, Missouri, etc.) tout comme le nom de certains auteurs majeurs de la littérature du monde anglophone ou des figures et des références générales culturelles, historiques ou politiques incontournables qui doivent être connues de tout angliciste (Shakespeare, Franklin Roosevelt, Lincoln, Thatcher, *The Guardian*, par exemple). Le jury invite les candidats à ne pas négliger la qualité de la langue orale lors de l'épreuve d'EPC, bien que l'anglais ne fasse pas l'objet d'une évaluation particulière à cet instant du concours.

### **Chaîne parlée/intonation :**

La chaîne parlée et l'intonation constituent l'une des particularités de la langue anglaise à l'oral et il convient de rappeler aux candidats qu'un maximum d'authenticité est attendu de la part du jury dans ce domaine. Si cette année encore de nombreuses prestations de grande qualité ont démontré que les candidats avaient en tête cette spécificité, quelques rappels demeurent nécessaires à l'endroit des futurs candidats.

Ainsi, le jury tient à souligner l'importance de l'alternance systématique en anglais entre les syllabes accentuées et les syllabes non accentuées. Une maîtrise aléatoire et non régulière de cet aspect fondamental de la langue anglaise conduit à des prestations orales parfois francisées qui desservent les candidats. En ce sens, on note qu'au sein de la phrase, certains mots doivent attirer l'attention du locuteur et du co-énonciateur car ils sont vecteurs d'information (les verbes, par exemple). On ne saurait alors négliger l'importance de leur accentuation, d'autant plus lors d'un exercice de communication et d'explication de texte comme celui qui caractérise une partie de l'épreuve d'ESP.

Dès lors, une certaine musicalité dans l'accentuation est attendue, pour des raisons de justesse de prononciation évidentes, mais également afin de proposer un rythme et un ton dynamiques, seule réelle alternative à un flot sonore parfois monotone.

Pour rappel, l'intonation de phrase en anglais se caractérise également par sa nature généralement descendante, contrairement au français. Cela contribue à l'authenticité de la langue et permet de mettre au jour une réelle qualité et une bonne maîtrise des particularités de l'expression orale en anglais. Concrètement, cela se vérifie en distinguant clairement l'intonation propre aux phrases affirmatives (descendante dans son ensemble) de celle associée aux segments interrogatifs fermés ou à l'expression d'un sentiment particulier comme la surprise, la colère, la protestation, l'encouragement, etc. L'expression du doute, lors d'une réponse à une question, par exemple, peut être exprimée par des modulations lexicales.

Enfin, le jury souhaite insister sur le fait que les candidats doivent trouver un juste milieu lorsqu'il s'agit du débit. En effet, s'il est capital de ne pas lire sa préparation, notamment lors de l'épreuve du commentaire de texte, il est tout aussi important d'adopter un débit raisonnable pour le jury puisse prendre des notes de la manière la plus exhaustive possible ; on ne saurait souligner combien il en va de l'intérêt des candidats. Concrètement, la dictée lors du thème oral doit permettre au jury d'écrire dans la traduction des candidats dans sa totalité. Lors de l'épreuve du commentaire, il sera apprécié que les candidats ralentissent sensiblement leur débit au moment d'annoncer leur problématique et leur plan, sans qu'il soit nécessaire de les répéter de manière artificielle. En résumé, un rythme fluide et naturel est la garantie d'une communication efficace qui permettra aux candidats de partager le fruit de leur réflexion et de leur travail lors de l'épreuve d'ESP.

**Accentuation :**

Il est bon de rappeler que l'accentuation en anglais répond à des règles phonétiques claires qui doivent être dans l'ensemble connues des candidats afin de proposer une langue orale authentique et de qualité. Le jury a constaté que les mots polysyllabiques faisaient encore souvent l'objet d'un déplacement d'accent qui nuit à la qualité de la langue et parfois à la bonne communication du message. Une attention particulière devra être accordée à l'accent tonique, et la liste de mots ci-dessous vise à aider les candidats afin de corriger des erreurs pouvant être préjudiciables. On notera ainsi qu'il est inconcevable de ne pas connaître la prononciation/accentuation de mots lorsqu'il s'agit des auteurs ou des personnages des œuvres littéraires au programme, ou de figures culturelles, historiques ou politiques des questions de civilisation. L'accent principal est indiqué dans la liste ci-dessous :

'Access, 'adjective, A'lleged, 'allegory, ambi'guity, a'mendment, 'Amy, a'nalogy, a'nalysis, 'anchor, a'ppointment, 'attitude, 'Britain, 'Callaghan, 'Capital, 'capitalism, 'character, 'Cardinal, 'Catholic, ca'tholicism, 'commentary, 'commentators, co'mmittee, com'parison, con'sist, 'consequence, 'confidence, Con'servative, 'criticism,

De'mocracy, demo'cratic, 'desert, devo'lution, de'velop, di'dactic, 'difficulty 'Duchess, e'conomy, eco'nomics, e'ffect, 'effort, em'body, en'compassing, 'emphasis, en'couragement, e'vent, 'excellent, e'xecutive, 'expert,

'Federalism, 'Ferdinand, fa'miliar, 'foreign, 'Gladstone, 'government, 'immigrants, 'interesting, 'interview, i'ronic, 'journalist, le'gislative, 'liberal, 'liberalism, Mani'chean, 'metaphor, meta'phorical, 'mirror, 'Melville, 'Necessary, nece'ssarily, 'negative, o'ccurred, o'ffence, oppo'sition, para'doxically, 'Parliament, 'penalty, phi'losopher, per'form, per'suaded, 'positive 'politician, 'present (nom ou adjectif) vs. pre'sent (verbe), 'protester, 'Protestant, 'realize, rea'listic, 'reasoning, 'reconcile, re'cord (verbe), 'record (nom), re'current, re'ject, re'ligious, remi'niscent, re'peated, Ro'xana, spec'tators, su'perlative, 'symbol, sym'bolic, 'system, tech'nique, 'technical, 'value

Le jury tient à rappeler aux candidats que la mémorisation de certaines règles d'accentuation simples constitue l'une des clefs permettant de proposer une langue orale authentique.

Les suffixes forts :

- La –ion rule et son extension : l'accent se place sur la syllabe précédent 'i + voyelle + n'. e.g. : oppo'sition, re'ligion, 'jaguar, am'phibian, 'annual.
- Les mots en –ic : l'accent se place sur la pénultième sauf pour 'rhetoric, 'Catholic et quelques autres exceptions.
- Les mots en –ety et –ity : l'accent sur la syllabe précédant le suffixe (en l'occurrence, l'antépénultième). e.g. : reality /rɪ'ælɪti/.

**Phonèmes :**

La langue orale étant jugée en partie lors de l'exercice du commentaire (littéraire ou civilisationnel) il est recommandé aux candidats de travailler en amont, puis de maîtriser, la réalisation des phonèmes en lien avec les outils d'analyse de littérature et de civilisation. De plus, il est fortement conseillé de préparer avec la plus grande rigueur la prononciation des personnages littéraires et historiques présents dans les œuvres au programme et dans les questions de civilisation.



En littérature : Cardinal /'kɑ:rdnəl/ Ferdinand /'fɜ:dɪ,nænd/ duchess /'dʌtʃɪs/ Roxana /rɒksá:nə/ Amy /'eɪ.mi/

En civilisation : Callaghan /'kaləhən/, Jesse /'dʒesi/ James, Cochise /kəʊ'tʃi:z/, Cheyenne /ʃaɪ'an/, /ʃaɪ'en/ Gladstone /'glædstən/ Parnell /'pɑ:nəl/

De même, la prononciation juste des états américains, des villes américaines, mais également des villes anglaises, écossaises, galloises et irlandaises, constitue un prérequis pour tout candidat à l'agrégation d'anglais.

#### Réalisation des phonèmes vocaliques

- Une des difficultés les plus fréquemment repérées chez les candidats tient à la distinction entre voyelle longue et voyelle courte, notamment entre /ɪ/ court et /i:/ long. Non seulement cela peut représenter un obstacle à la clarté du propos, mais cela peut également donner lieu à des non-sens dans certains contextes, par exemple sur les paires suivantes (long/court) : weak/wick, wheat/wit, leave/live, feeling/filling, seen/sin, reach/rich, deep/ dip. Wheel/will beat/bit
- Une meilleure maîtrise des diphtongues et triptongues est également attendue par le jury, qui constate encore de nombreuses erreurs sur ce point. Les quelques mots suivants sont des exemples, mais le jury invite les candidats à faire preuve d'encore plus de rigueur concernant cet aspect important de la langue orale : **great**, **apex**, **devoted**, **focus**, **danger**, **social**, **paradigm** /ʌɪm/ ; ou, au contraire, utilisées lorsqu'elles ne devraient pas l'être comme pour **satire** (/æ/ et non pas /eɪ/), **initiative** (/ə/ et non pas /eɪ/), **country** (/ʌ/ et non pas /aʊ/), **daughter** (/ɔ:/ et non pas /əʊ/) ou **foreigner** (/ə/ et non pas /eɪ/), **accurate** (/ə/ et non pas /ei/)

#### Réalisation de syllabes consonantiques :

- Les deux réalisations de 'th' (/ð/ de 'that' et /θ/ de 'thing') demeurent problématiques chez certains candidats, qui ont tendance à prononcer /d/ et /z/. Dans ce cas la prononciation tend vers la francisation de la langue anglaise, ce qui peut être fortement pénalisé par le jury. Une attention particulière sera donc portée à la justesse de la prononciation de cette syllabe consonantique courante de la langue anglaise ; les candidats doivent essayer de proposer un modèle fiable et cohérent face aux élèves, comme lors des épreuves de l'agrégation.
- Attention aux consonnes muettes. Pour rappel, la lettre 'b' est muette lorsque le mot se termine en 'mb' et très souvent quand elle est suivie d'un 't' : **debt**, **doubt**, **climb**, **tomb**. La lettre 'l' est souvent muette dans 'ould' et devant les lettres 'm', 'k' ou 'f' : **would**, **calm**, **half**, **talk**. La lettre 'n' ne se prononce pas dans les mots qui se terminent en 'mn' : **autumn**, **column**, **hymn**.
- Certains candidats confondent /s/ et /z/ sur une série de mots dont la compréhension devient alors problématique pour l'auditoire (comme c'est le cas lors de confusions d'accentuations sur les homographes verbes/noms) :  
/s/ : **basic**, **case**, **close** (adj), **com'parison**, **'isolated**, **'loose**, **use** (N)  
/z/ : **po'ssess**, **'lose**, **'compromise**, **use** (V), **close** (V), **seize**
- La prononciation du 'h' fait également l'objet de nombreuses erreurs. Pour rappel, le 'h' anglais est généralement aspiré, sauf pour les exceptions

suivantes : hour, heir, honour (et ses dérivés), honest (et ses dérivés), vehement /'vi:ɪm(ə)nt/.

A l'inverse, certains candidats font apparaître un son /h/ qui n'a pas lieu d'être sur une syllabe commençant par une voyelle. Si cela demeure souvent marginal, il se peut que chez certains candidats ce phénomène soit systématique, ce qui entraîne une « contamination » de la langue orale. C'est un phénomène qui a par exemple été noté dans : and, ever, effort, ill (qui devient hill).

Pour rappel, le jury de l'agrégation ne privilégie aucun modèle phonétique particulier (américain, britannique, irlandais, écossais, australien, etc.) mais attend que le candidat soit cohérent du point de vue phonologique et phonétique. Le jury attend des candidats le plus de justesse et d'authenticité possible.

### **Lexique :**

Que ce soit lors du thème oral, du commentaire ou lors de l'épreuve de compréhension-restitution, les candidats devront être en mesure de mobiliser un vocabulaire riche, varié et précis adapté aux situations de communications et aux exigences des différentes épreuves. Le jury a apprécié l'emploi de collocations, tournures authentiques et idiomatiques, autant d'éléments qui font partie des exigences du concours.

### Thème oral :

Il est important de souligner que les textes proposés lors de cette épreuve sont de type journalistique et contemporain, sans thématique particulière identifiée. On retrouve des sujets tels que : la politique, l'économie, les débats de société, l'environnement, les médias, la culture, la santé, le sport, les technologies et l'innovation, par exemple.

Cette épreuve requiert donc de mobiliser rapidement et efficacement le vocabulaire en lien avec l'actualité française et des pays anglophones, un lexique riche et nuancé. Le meilleur moyen de répondre à cette exigence de précision lexicale est de lire la presse régulièrement dans les deux langues, en privilégiant des supports tels que les grands quotidiens nationaux et régionaux, ainsi que quelques magazines spécialisés comme *The Economist*, par exemple.

L'un des écueils récurrents lors de l'exercice de thème oral est l'utilisation abusive de calques qui résulte en des énoncés peu authentiques voire erronés. Il faut par ailleurs travailler les collocations pour qu'elles soient plus immédiatement mobilisables pendant l'exercice. Il ne faut pas hésiter à noter, à mémoriser les idiomes pour les intégrer à une traduction riche et précise.

Quelques erreurs à éviter :

« vitesse du son » => sound speed (et non « speed of sound »)

« usines » => factory (et non « company »)

« constructeur (automobile) » => manufacturer ou car maker (et non « builder »)

« levée de fond » => fundraising (et non « rise funds »)

« le locataire de la Maison Blanche » => the occupant/the resident of the White House (et non « the guest of the White House »)

Quelques bonnes suggestions :

« grand déballage » => public outings

« enquête complémentaire » => further investigation

« faire passer le message » => to get the message across

En résumé, les textes s'appuyant sur des extraits de la presse française, il sera attendu de la part des candidats une bonne maîtrise du lexique journalistique.

#### Commentaire :

Qu'il soit littéraire ou civilisationnel, le commentaire de texte doit s'appuyer sur l'utilisation d'un vocabulaire adapté, riche et précis. On a remarqué cette année que certains candidats ne prenaient pas suffisamment en compte la spécificité du document, que ce soit le texte (extrait de roman ou de la pièce *The Duchess of Malfi*) ou les extraits de films de western. Le jury insiste sur le fait qu'il semble absolument impératif de ne pas traiter un extrait de roman de la même façon que l'on aborde un extrait de pièce de théâtre. L'emploi d'un vocabulaire technique, littéraire ou en lien avec le théâtre, doit permettre aux candidats de montrer qu'ils ont bien compris les enjeux des documents et qu'ils ont perçu l'importance de la prise en compte des particularités de chaque sujet.

Lors de l'étude d'extrait de romans, s'agissant de la narration à proprement parler, et de la caractérisation, certains termes peuvent s'avérer utiles tels que: author ≠ narrator, the dynamics of the plot, a twist, a surprise ending, a stock character, realism, etc. Lors de l'étude d'une pièce de théâtre, des termes tels que stage directions, playwright, stage, props, the gallery, etc., s'avèreront utiles.

Dans le cadre d'un texte civilisationnel, l'identification de la nature des documents exige que les candidats fassent la distinction claire entre des termes qui semblent proches mais ne recouvrent pas les mêmes réalités comme par exemple : a critic, criticism, a critique et a review. De même il est nécessaire de prendre en compte la spécificité d'un discours prononcé face à des partisans, des membres d'un même parti, ou bien à la Chambre des Communes, par exemple, pour la question du Home Rule. Il est capital de ne pas confondre un discours et un article de presse ou un chapitre de livre, et de signaler lorsqu'il s'agit d'un extrait de texte de loi, par exemple (a piece of legislation, a bill, a law, etc.) Des confusions dans la dénomination peuvent ici révéler une confusion de la pensée et induire le jury en erreur sur ce que le candidat veut démontrer. La précision est ici encore de rigueur.

#### Compréhension/restitution :

Lors de cette épreuve, si le jury attend des candidats qu'ils démontrent leur capacité à comprendre de manière fine et exhaustive un enregistrement en langue anglaise pour en restituer le plus de détails, il est également capital d'utiliser un vocabulaire riche et varié qui mette en valeur les différentes nuances du document. Une attention particulière sera accordée à l'emploi de verbes introducteurs divers, témoignant ainsi de la richesse lexicale des candidats. Dès le chapeau introductif (qui ne doit pas être négligé), ces qualités lexicales doivent ressortir, malgré la fatigue induite par une épreuve longue et difficile. Le jury tient à rappeler aux candidats l'importance de la reformulation, qui fait appel à l'utilisation de nombreux synonymes. Les candidats ne sauraient se contenter de répéter ce qui est dit dans le document sonore. Des développements fins et nuancés, qui témoignent d'une excellente compréhension permettront d'enrichir la restitution et sont la clé pour réussir cet exercice.

**Grammaire/syntaxe :**

Tous les candidats à l'agrégation interne d'anglais doivent avoir à l'esprit qu'ils sont un modèle linguistique stable, authentique et convaincant pour leurs élèves. Ainsi, la correction grammaticale et syntaxique demeure une priorité dans un concours de langue vivante. Dans l'ensemble, le jury a encore pu apprécier des prestations faisant preuve d'une grande rigueur sur le plan grammatical, même si des erreurs persistent chez certains candidats et contribuent ainsi à faire baisser la note de langue orale, lors de l'épreuve combinée thème/faits de langue/commentaire/compréhension/restitution.

Quelques moments clés de l'épreuve d'ESP peuvent être source d'erreurs plus fréquentes et plus importantes. Il convient donc d'être d'autant plus vigilants lors de :

- L'épreuve de thème qui nécessite de prendre en compte les transformations syntaxiques et grammaticales liées au passage du français vers l'anglais. Les temps, les aspects, le positionnement des compléments circonstanciels de lieu et de temps (notamment), l'emploi des adjectifs, etc., sont autant d'éléments qui donnent lieu à des fautes pouvant être lourdement pénalisées. Un entraînement assidu et rigoureux à cette gymnastique intellectuelle permettra aux candidats d'éviter ces pièges.
- Lors du commentaire, l'introduction peut être une source d'erreurs car ce moment est générateur de stress après avoir traité les faits de langue en français. L'introduction pouvant être rédigée, il faudra également rester concentré lors du développement et enfin au cours de l'entretien, lorsque les candidats interagissent sans filet avec le jury.
- La restitution du document sonore donne lieu parfois à des imprécisions, voire des erreurs grammaticales en raison de la volonté des candidats de démontrer qu'ils ont bien compris tous les détails. Néanmoins, cela ne doit en aucun cas se faire au détriment de la qualité et de la précision grammaticale. Il est donc conseillé aux candidats d'être attentifs à cette dernière sous-épreuve où la fatigue et le relâchement peuvent parfois être néfastes. Il est rappelé par exemple qu'il faut éviter l'aspect BE + ING pour rapporter les propos des intervenants.

Quelques autres rappels semblent nécessaires pour éviter les écueils les plus communs :

- Une attention particulière doit être portée à certains verbes prépositionnels : to testify to something, to allow somebody to do something, to explain to someone, to provide someone with, to be responsible for, to access Ø something/to have access to something to compare with, to associate with etc.
- Des erreurs telles que "extract of" sont préjudiciables.
- Préciser lors du thème oral que les adjectifs de nationalité prennent une majuscule en anglais.
- Attention, les adjectifs en anglais sont invariables !
- On dit « the US is » et non « the US are »
- Interested in ; the same as

On ne peut qu'insister sur la nécessité de veiller à la prononciation du -s final lorsqu'il s'agit de la 3<sup>ème</sup> personne du singulier au présent simple, mais également en tant que marque du génitif ou -s du pluriel. Trop souvent, des oublis, qui avec la fatigue deviennent systématiques, persistent.

**Conclusion :**

Comme précisé en introduction, l'expression orale est évaluée dans sa globalité par le jury et analysée par le prisme de la communication, qui nécessite une certaine aisance et une concentration importante afin de proposer un anglais de qualité et le plus authentique possible. Adopter un rythme adapté et naturel, bien articuler et s'exprimer de manière posée seront autant de critères pris en compte dans la notation. Du reste, lors de l'entretien, les candidats auront l'opportunité d'interagir de manière plus spontanée avec le jury, ce qui doit servir à mettre en valeur les analyses proposées et clarifier certains propos, dans le but de toujours permettre d'augmenter potentiellement la note d'une sous-épreuve et, par conséquent, la note finale. Le jury tient à préciser que l'entretien ne vise pas à pénaliser, mais au contraire à valoriser la prestation. On attend donc du candidat une attitude positive et collaborative plutôt qu'une attitude défensive et défaitiste, car l'entretien est un temps d'échange intellectuel avec un jury désireux de noter, mais toujours avec la plus grande bienveillance.

Le jury tient ainsi à remercier les candidats qui ont preuve d'une attitude positive et agréable, malgré le stress nécessairement présent lors d'un concours comme celui de l'agrégation interne, et se réjouit de voir que certains ont pu et su préparer les épreuves afin d'offrir des prestations de qualité, tant sur le plan du contenu que de la méthodologie, prestations souvent mises en valeur par un anglais authentique et riche.

Gregory BENEDETTI  
avec la commission ESP