



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation interne

Section : langues vivantes étrangères : anglais

Session 2022

Rapport de jury présenté par : Valérie Lacor, Inspectrice générale de l'éducation, du sport et de la recherche

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

SOMMAIRE

1. LE MOT DU PRÉSIDENT	1
2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	2
2.1. Épreuve de Composition	2
2.2. Épreuve de Traduction / Explication de Choix de Traduction	13
2.2.1. <i>Thème</i>	13
2.2.2. <i>Version</i>	29
2.2.3. <i>Explication de choix de traduction.....</i>	46
3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION.....	55
3.1. Exposé de la Préparation d'un cours (EPC).....	55
3.1.1 <i>Exemples d'exploitation de dossiers - Pistes suggérées par le jury.....</i>	<i>60</i>
<i>(EPC 351 / EPC 520 / EPC 545)</i>	
3.1.2. <i>Exemples de traitement de dossiers par des candidats, avec commentaires du jury.....</i>	<i>77</i>
<i>(EPC 460 / EPC 450)</i>	
3.1.3. <i>Exemples de problématiques et écueils possibles.....</i>	<i>88</i>
<i>(EPC 511 ; EPC 530 ; EPC 354)</i>	
3.2. Épreuve sur Programme (ESP).....	90
3.2.1. <i>Exposé en langue étrangère.....</i>	<i>90</i>
3.2.2. <i>Thème oral.....</i>	<i>126</i>
3.2.3. <i>Explication de faits de Langue.....</i>	<i>139</i>
3.2.4. <i>Compréhension / Restitution.....</i>	<i>157</i>
3.3. Langue orale.....	161

1. LE MOT DU PRÉSIDENT

La session 2022 de l'agrégation interne d'anglais s'est déroulée dans de très bonnes conditions malgré un contexte de crise sanitaire toujours présent. La baisse des candidats inscrits se poursuit, de façon préoccupante, avec 1662 inscrits cette année, 1415 pour le concours public et 247 pour le concours privé, soit 98 inscrits de moins par rapport à la session 2021, où le concours enregistrait déjà une baisse de 79 inscrits par rapport à la session précédente. Cette tendance à la baisse concerne les deux concours, public et privé. Le nombre des candidats effectivement présents confirme cependant, si besoin était, la détermination des candidats à l'agrégation interne d'anglais, dont nous avons pu mesurer la motivation lors des épreuves d'admission. Le jury tient une nouvelle fois à saluer la bonne préparation de ces candidats et la grande qualité des prestations, à la fois des candidats admis *in fine* mais aussi des candidats admissibles que très peu d'écart sépare parfois de la réussite. L'agrégation interne d'anglais est un concours exigeant et le « taux de pression » reste élevé en dépit de la baisse du nombre des candidats non éliminés, avec 12,2 candidats pour 1 poste. Après correction des copies de 1026 candidats non éliminés, 866 pour le public et 160 pour le privé, le jury a déclaré 210 candidats admissibles, 175 pour le concours public et 35 pour le concours privé, la barre d'admissibilité (moyenne du dernier candidat admissible) se situant respectivement à 10,27 et 10,02. Les postes (70 postes pour le concours public et 14 contrats pour le concours privé) ont tous été pourvus à l'issue des épreuves d'admission, avec une barre d'admission se situant respectivement à 11,15 et 11,04. Les moyennes générales obtenues par les candidats admis et portant sur le total des épreuves d'admissibilité et admission sont une nouvelle fois quasiment identiques entre les deux concours, public et privé, 12,06 et 12,58. Ces résultats viennent confirmer une relative stabilité des résultats globaux, au fil des sessions et des programmes. Ils sont aussi le reflet des bonnes pratiques d'harmonisation conduites au sein du jury, d'une session à l'autre, pour garantir l'équité de traitement des candidats et l'évaluation juste de leurs travaux et prestations.

Je souhaite féliciter les candidats admis, et je ne doute pas qu'ils goûtent pleinement la satisfaction de leur réussite. Je ne peux qu'inciter les candidats malheureux de la session à ne pas se décourager qu'ils aient ou non franchi la barre de l'admissibilité. Chaque session étant différente, je les invite chaleureusement à ne pas douter et à tenter à nouveau l'aventure, tout en reconnaissant l'investissement nécessaire et en leur souhaitant qu'il soit récompensé.

Le jury peut se féliciter d'avoir conduit cette session à terme en ayant résisté du mieux possible aux attaques virales. Nous avons une nouvelle fois pu compter sur l'appui et l'accueil convivial des personnels du lycée Périer de Marseille, ainsi que des personnels du service des concours de l'académie. Je les en remercie tous, au nom du jury, et au nom des candidats. Cette session 2022 aura eu un goût de retour à la « normalité » (toujours relative dès lors qu'il s'agit de la vie d'un concours), après deux sessions fortement marquées par les effets de la crise sanitaire, notamment la session 2020 dont les épreuves d'admission n'ont pu se dérouler. Au moment de clore cette tranche de vie de quatre ans, au terme de mon mandat en tant que présidente, je suis fière et honorée d'avoir participé à cette belle aventure, et à ce concours quasi initiatique pour les candidats que nous avons eu la chance de rencontrer. J'ai une pensée pour le jury qui continuera à œuvrer, et pour le directoire, dont je ne saurais assez louer le professionnalisme, avec qui j'ai eu plaisir à travailler. Je souhaite la bienvenue à Thierry Goater qui devrait me succéder à la présidence du concours et lui souhaite le même bonheur que j'ai eu à contribuer à ce que nous fassions chaque année quelques heureux de plus, candidats légitimement fiers de leur réussite ayant à cœur de partager avec leurs élèves cette tradition d'excellence.

Valérie Lacor
Présidente du jury

2. ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

2.1. Épreuve de Composition

Sujet de la composition 2022 : The BBC and *Britishness* (1922-1995)

Ce sujet, au cœur de la problématique proposée par le programme, invitait les candidats à s'interroger sur le concept de nation au Royaume-Uni et sur l'influence exercée par la BBC sur ce *nation-building*. En parallèle, les candidats devaient réfléchir à la genèse de la Corporation (la BBC était-elle conçue, dès le départ, comme un outil de propagande et/ou de fédération nationale ? Quel a été le rôle de ses dirigeants successifs ?) et son influence sur les années qui suivirent : ce lien entre BBC et *Britishness* peut-il être considéré comme homogène et cohérent aux cours des années passées ou, au contraire, suivit-il les inclinaisons politiques et les différents modes de pensée et convictions des dirigeants britanniques et de la Corporation ? Plus largement, la BBC fut-elle le reflet du *zeitgeist* britannique au XX^e siècle (1922-1995) ?

Il était impératif d'envisager le sujet dans sa pluralité : les dimensions **culturelle, identitaire et politique** devaient être exploitées par les candidats, du fait même de la nature de la BBC (un *service public* et, plus encore, un *média* créé par le *pouvoir en place*).

Une bonne connaissance de l'histoire de la BBC mais également de concepts-clefs de la civilisation, en l'occurrence les notions d'identité et de nation, était nécessaire à l'analyse. Une réelle prise en compte du contexte historique britannique permettait aux candidats d'élargir la question de « nation » à celle de la pluralité : *les nations*. En effet, l'idée de *Britishness* ne peut se concevoir sans mise en parallèle avec les notions d'*Englishness*, de *Scottishness*, mais aussi de *Welshness* et d'*Irishness* : l'anglo-centrisme qui dicta les politiques des gouvernements successifs pendant les premières décennies du XX^e siècle laissa peu à peu la place à une vision plus inclusive et une définition plus large de la nation ou, plus justement donc, *des nations*.

Il paraissait indispensable de mentionner et d'analyser des exemples précis de programmes proposés par la BBC et reflétant ces idées de nation unique (une *Britishness* souvent très anglo-centrique) ou, au contraire, plus inclusifs et prenant en compte la diversité du pays et de ses nations, son évolution à travers le temps. Les meilleurs candidats ont pu construire une analyse fine, replaçant la BBC au cœur de la société britannique – car en étant une de ses excroissances les plus audibles et visibles – et lui faisant écho.

Le sujet étant très riche, la difficulté principale fut, pour les candidats bien préparés, de sélectionner les meilleurs exemples et de réussir à synthétiser leur propos : il n'était en effet pas question de considérer le sujet comme un prétexte à réciter un cours. Une dissertation d'agrégation se doit de produire une véritable analyse : cette réflexion personnelle s'appuie sur des exemples pertinents (en l'occurrence, des programmes marquants mais aussi des événements historiques incontournables) et est étayée par des références à des spécialistes du sujet (articles universitaires, ouvrages, etc.). La première étape de la réflexion consiste donc à trouver une approche pertinente – la problématique – permettant de hiérarchiser son propos et, *in fine*, de proposer une *analyse*, terme que l'on opposera à la *récitation*, qui ne permet pas d'apprécier les qualités réflexives des candidats. C'est bien la capacité d'analyse et de réflexion qui intéresse le jury. Hiérarchiser des connaissances acquises puis les utiliser afin de produire une réflexion personnelle : voilà la finalité de l'exercice de dissertation, au niveau de l'agrégation.

Dans un premier temps, le présent rapport présentera les éléments factuels qu'il était important de mentionner au cours de l'analyse pour s'attarder ensuite sur les problématiques envisageables et les écueils qu'il fallait éviter.

Britishness : définitions

Le jury a été surpris de trouver un grand nombre de copies qui ne définissaient pas (ou de manière lapidaire) la notion de *Britishness*. S'il n'était pas nécessaire de consacrer des paragraphes entiers à cette définition, les éléments essentiels devaient figurer dans le devoir, idéalement dès l'introduction. Souvent, quelques phrases suffisaient. Très prosaïquement, la notion de *Britishness* fait référence à ce qui touche à l'identité nationale britannique, à savoir ce qui unit, ou semble unir, les citoyens britanniques entre eux (culture, langue, traditions, voire religion ou ethnicité). Certains candidats ne semblaient pas connaître la différence entre Royaume-Uni et Angleterre, ce qui est rédhitoire. En quelques mots, rappelons ici ce qui devrait être évident pour tout candidat. Le terme « Royaume-Uni » (en anglais *The United Kingdom* ou *Britain*) désigne une entité politique, c'est-à-dire le pays incluant l'Angleterre, le pays de Galles, l'Ecosse, l'Irlande du Nord, et sans oublier les *British Overseas Territories*. On utilisera, pour y faire référence, l'adjectif « britannique » (en anglais, *British*). *Great Britain* est un terme géographique qui ne devrait être utilisé que pour faire référence à l'île de Grande-Bretagne (en opposition, par exemple, à l'île d'Irlande). Si le jury a pu être tolérant sur ce dernier point, il n'a en revanche pas accepté que les termes *British* et *English* soient utilisés indifféremment, justement parce que cette distinction (de taille !) était au cœur d'un sujet traitant de la notion de *Britishness*.

En outre, il était impératif que les candidats s'interrogent sur l'évolution à travers le temps de cette notion de *Britishness* : le XX^e siècle a vu une mutation de ce que l'on considérait comme fondamentalement « britannique », que l'on se situe du point de vue de l'imaginaire britannique ou de la politique et de l'identité. Les meilleurs candidats ont su mener une réflexion sur les vertus unificatrices (ou inversement, le potentiel disruptif) de la notion de *Britishness* et se sont rapidement éloignés des clichés pour ensuite amorcer une analyse plus approfondie.

L'imaginaire britannique

On ne peut probablement pas faire l'économie de mentionner les **clichés** de la notion de *Britishness* dans la culture populaire, d'autant que ces poncifs furent largement diffusés par la BBC et ont eu tendance à évoluer dans le temps. Ainsi, du point de vue de cette **culture populaire**, de cet **imaginaire britannique** souvent entretenu et popularisé par la BBC, on pourrait distinguer deux grandes tendances, au XX^e siècle :

- Ce qu'on pourrait appeler la « **Traditional** » **Britishness** : celle de l'*homme* britannique dominateur, qui exprime peu ses émotions (« stiff upper lip »), qui se doit d'être cultivé, intelligent et *fair play* – le stéréotype du James Bond. En parallèle, l'idée de *mère-nation* (Britannia) occupe une place de choix dans l'imaginaire britannique et la culture populaire. Ces représentations perdurent d'autant mieux que les institutions britanniques reposent sur le « conservatisme » institutionnel.

- La « **Modern** » **Britishness** pourrait se définir par un penchant pour l'excentricité, un sens de l'humour absurde, en phase avec son époque, l'importance de « faire de l'esprit ». Si l'on pense évidemment aux Monty Python, les exemples issus de la culture populaire britannique sont « pléthore » et il ne semble pas pertinent de les cataloguer ici. Cette vision remplace moins la notion de *Britishness* traditionnelle qu'elle ne la complète et s'y superpose.

La BBC exploitait régulièrement ce genre de stéréotypes ; ses productions de fiction pour la télévision ont contribué à construire et diffuser cette idée de *Britishness* au Royaume-Uni et à travers le monde.

Certains *dramas* historiques à succès, tels *The Forsyte Saga* (1967) ou *Emma* (1972), définirent les limites de ce qui était ou non « typiquement britannique », une tradition poursuivie plus tard par *Downton Abbey*.

Perspectives politique et identitaire

Mais ces visions de la notion de *Britishness* paraissent **très limitatives** et doivent être **replacées dans le cadre du débat national politique et identitaire**. Les meilleurs candidats avaient une compréhension fine des débats historiques et philosophiques sur l'identité nationale ; cette compréhension devait être complétée par une connaissance de l'histoire de la BBC et des grands enjeux liés à l'établissement de cette institution. Pour le concept de nation et de sentiment national, il était difficile de faire l'économie des travaux de Benedict Anderson et de son *Imagined Communities* publié en 1983, qui arguaient que les sentiments nationaux sont des constructions sociales imaginées – le processus étant, notamment à l'époque moderne, indissociable de l'avènement des *media*. S'il n'était pas toujours nécessaire de remonter à Ernest Renan et son fameux *Qu'est-ce qu'une nation ?*, où l'auteur expliquait notamment qu'une nation était le désir d'un peuple avec un passé commun de vivre ensemble, certaines autres références plus récentes ont pu se révéler pertinentes. Le jury a par exemple eu le plaisir de voir les arguments d'Anthony Smith (*National Identity*, 1991) ou ceux de Hugh Kearney (*The British Isles: A History of Four Nations*, 1989) articulés de manière convaincante : la vision globale et pluraliste du Royaume-Uni décrite par Kearney et explicitant le fait que le Royaume-Uni et la notion de *Britishness* étaient la somme des quatre nations qui composaient le pays, était en effet particulièrement adaptée à une analyse réussie. D'autres excellentes copies ont pu faire l'économie de ces auteurs et proposer une réflexion intéressante sans nécessairement s'appuyer sur ces spécialistes. Plus nombreuses ont d'ailleurs été les références à Asa Briggs et à l'ouvrage de Jean Seaton, *Pinkoes and Traitors: The BBC and the Nation (1974-1987)*. Quel que soit l'angle choisi, l'idée était avant tout de s'interroger sur ce qu'est la notion de *Britishness*, du point de vue culturel, politique, identitaire et sur la manière dont la BBC participait à la création et l'évolution du phénomène.

Vues de l'intérieur : *Britishness* and Nation-Building

Si une définition précise de la notion de *Britishness* était nécessaire, elle ne devait servir que de point de départ à un travail d'analyse et devait mener à une réflexion sur le concept de *nation-building*, c'est-à-dire la notion de *Britishness* vue et construite de l'intérieur du Royaume-Uni (que l'on contrastera avec la diffusion de la notion de *Britishness* à travers le monde). En d'autres termes, il fallait faire remarquer que la BBC diffusait des valeurs dites britanniques depuis 1922 au sein du Royaume-Uni (le nom même de la BBC, *British Broadcasting Corporation* étant suffisamment éloquent) en rappelant notamment la volonté de John Reith, premier *Director-General* de la Corporation, d'élaborer une programmation permettant à la nation de perdurer et de s'élever : une référence aux grands principes dits Reithiens semblait indispensable. Les valeurs britanniques (ou en tout cas jugées comme telles) se devaient d'être accessibles à toutes et tous, grâce à la puissance inédite de la radio (puis de la télévision), qui s'invita progressivement dans tous les foyers. A l'époque de Reith, les valeurs britanniques diffusées étaient clairement anglo-centriques, urbaines, élitistes, et on notera le paternalisme Reithien, qui considérait la BBC comme le « citizen's guide, philosopher, and friend » (Reith 1924). Toutefois, et c'est essentiel, il convient de noter que les valeurs évoluent au fil du temps.

Amélioration de la nation

Pour Reith, et dans la grande tradition du paternalisme (post-)victorien, la BBC devait permettre à la nation britannique de se perfectionner : on parle souvent d'un idéal Reithien de « provision of the best ». Les programmes étaient destinés à « uplift, improve, inform and educate » et « make the nation as one

man » (Reith, 1924), c'est-à-dire fortifier cette notion de *Britishness* imaginée et/ou fantasmée par les élites. Les programmes devaient être accessibles à tous (on note que le *licence fee* était modéré et unique ; l'avantage de la radio, puis de la télévision, est qu'elle s'invita progressivement dans *tous* les foyers ou presque). L'idée est d'autant plus importante que, à l'époque, la plupart des Britanniques quittaient l'école avant l'âge de quatorze ans. Le modèle de la BBC fut créé en opposition au modèle économique de radio américaine (privé, reposant sur la publicité)¹ : l'essentiel pour Reith était de pouvoir offrir des programmes de qualité et d'améliorer la nation. La force publique devait s'emparer de l'outil *média* (jusqu'alors privé) et savoir former des citoyens. Pourtant, on note que cette idée se dilua progressivement à partir de la Seconde Guerre mondiale, avec une vision progressivement moins verticale : il s'agit alors peut-être moins d'éduquer que d'informer et de divertir.

L'exemple de la monarchie

Sur toute la période étudiée, une des missions de la BBC fut de glorifier, plus ou moins implicitement, les institutions et notamment la monarchie. Les événements royaux (mariages, enterrements, etc.) furent (et demeurent) retransmis et commentés, par le menu, sur les ondes de la BBC. La diffusion en direct de la *British Empire Exhibition* à Wembley en 1924, le message de Noël de George V en 1932, le couronnement de George VI furent des événements cruciaux de *nation-building*. On parle aussi souvent du couronnement de 1953 qui aurait poussé des millions de gens à acheter leur première télévision, ce que certains chercheurs ont toutefois pu remettre en cause ou du moins nuancer.

De fait, la BBC a joué le rôle de ciment ou de « binding agent », pour reprendre les termes de John Birt (*Director General*, 1992-2000), unifiant la nation des points de vue culturel et identitaire. Selon Jean Seaton, historienne officielle de la BBC, la Corporation fut au moins partiellement responsable « for moulding a new domestic and populist image for the Monarchy » (*Power Without Responsibility*, p.124). Pourtant, si l'enthousiasme populaire pour la famille royale existe bel et bien, il a fluctué au fil des décennies. Ainsi, alors que le jubilé d'argent de la Reine (célébrant sa 25^e année sur le trône) fut un grand événement national populaire, le *Golden Jubilee* (50 ans de règne) eut des répercussions bien moindres.

L'exemple de la religion

Reith est un fils de pasteur presbytérien : la plupart des candidats ont su démontrer (ou au moins mentionner) que ses convictions religieuses ont pu influencer ses choix. Le *Director-General* plaçait le sens de la communauté au cœur de son échelle de valeurs et croyait fermement à la possibilité d'améliorer l'individu et la communauté par l'éducation et le travail. Pour Reith, les valeurs morales sont en effet une donnée essentielle. De nombreux exemples étaient cités dans les ouvrages universitaires rédigés ou compilés à l'occasion de cette question d'agrégation² et on remarquera surtout que cette idéologie a survécu au premier *Director-General* de la BBC. Nous pourrions mentionner ici l'exemple fameux de la régulation de la programmation dominicale sur les ondes de la BBC : certains créneaux,

¹ Le parallèle *Britishness / The American Way* pouvait être une parenthèse intéressante à développer mais guère plus : l'identité britannique ne doit pas être considérée comme fondamentalement construite en opposition au modèle américain !

² Dickason, Renée, *La BBC dans le paysage audiovisuel britannique, principes fondateurs, mutations et contenus (1922-1995)*, CNED, Belin Educations, Paris, 2020. Fournier, Georges (dir.), *La BBC et le service public de l'audiovisuel*, Ellipses, Paris, 2020. Mullen, John, de Carvalho, Lucie & Armao, Frédéric (dir.). *The BBC and Public Service Broadcasting in the Twentieth Century*, Revue Française de Civilisation Britannique, XXVI-1, 2021.

qui ont d'ailleurs eu tendance à évoluer à travers le temps, étaient strictement réservés aux émissions religieuses, sous le contrôle du *Postmaster General*. Cette obligation mena à la création des *Songs of Praise* dès 1961 : si les audiences de l'émission ont eu tendance à s'effriter, les *Songs of Praise* font toujours partie du paysage audiovisuel britannique. La création dans les années 1950 des programmes éducatifs *BBC for Schools and Colleges* doivent s'interpréter, au moins partiellement, comme une continuation de l'esprit Reithien, cette volonté « d'amélioration par l'éducation » directement issue de son bagage culturel et idéologique presbytérien.

Bien sûr, la volonté de diffuser les valeurs associées à la notion de *Britishness* ne se limitait pas aux frontières du pays : John Reith est l'archétype de l'impérialisme (post-)victorien, animé par ce qu'il considérait être une mission : « Dès ses premiers programmes, sous l'égide de John Reith, la BBC [s'est] investie d'une mission circonscrite dans l'expression 'service public'. Dans ses mémoires, Reith parle de sa foi guidée par le Psaume 37:5 (*King James Bible*) : 'Commit thy way unto the Lord, trust also in Him and He shall bring it to pass'. Son idée du service public est clairement orientée vers des valeurs basées sur une bonne moralité, la dignité, l'intégrité, perceptibles dans les émissions diffusées tout autant que dans les personnes les présentant »³.

De fait, Reith se devait de façonner la programmation de la BBC pour le bien de la nation et la gloire du « monde civilisé » ; le Royaume-Uni devait garder une place de choix parmi les nations. Dans les années 1920-30 surtout, la notion de *Britishness* ne peut être séparée de cette mission impérialiste.

Vues de l'extérieur : diffusion de la notion de *Britishness* à travers le monde

« The BBC is a kind of mirror through which Britain reflects itself to the world and the world to itself » (Tony Hall, *Director General 2013-2020*). Si la citation date de 2014, elle s'applique parfaitement à la période nous intéressant. La volonté de diffuser des valeurs dites britanniques depuis 1922 à travers le monde trouve son origine dans l'idéologie que nous venons de mentionner : cette idée de mission finira par devenir un véritable outil de *soft power*. Cet outil de *soft power* eut néanmoins tendance à s'affaiblir à mesure que la puissance du Royaume-Uni déclinait, au cours du XX^e siècle (déclin politique, économique et culturel, au profit notamment des États-Unis) : de ce point de vue, on remarque que la Seconde Guerre mondiale constitua un pivot notable. Les exemples pourraient être multipliés, probablement inutilement. Nous mentionnerons ici quelques points paraissant symptomatiques et représentatifs de l'influence de la BBC à travers le monde et de cette diffusion de la notion de *Britishness*.

L'exemple de la Seconde Guerre mondiale

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, BBC Radio devint la voix des Alliés, diffusée dans 45 langues : elle répandit la notion de *Britishness* à travers le monde et tenta de maintenir le moral des troupes : britanniques, impériales ou des groupes de résistance en Europe. Le stoïcisme à la Britannique (« Keep calm and carry on ») trouve son écho dans les grands discours de Churchill diffusés sur la BBC mais aussi dans certaines comédies, comme par exemple *It's That Man Again* (précurseur de l'humour britannique à la Monty Python ou à la Mr. Bean).

La qualité britannique

³ Dickason, Renée, « Genèse de la BBC ou les balbutiements de sa Majesté des ondes » in *The BBC and Public Service Broadcasting in the Twentieth Century*, *Ibid*.

Un grand nombre de programmes de la BBC étaient destinés à « uplift, improve, inform and educate », selon le credo Reithien bien connu (et régulièrement cité, à juste titre, par les candidats) : l'idée était de promouvoir la notion de monde civilisé, indissociable de l'identité britannique selon les élites de l'époque. Après la guerre, un grand nombre de programmes britanniques originaux, créés par la BBC, furent diffusés à l'international. De fait, le *British Broadcasting* « modelled a specifically British way of seeing the world, which partly defined *Britishness* itself in the 2nd half of the 20th century »⁴.

Cette diffusion de la notion de *Britishness* par la BBC ne se limita pas aux informations et aux programmes politiques. Les séries documentaires ne trouvaient pas d'équivalent dans la production privée. Des séries comme ***Ways of Seeing, Fall of Eagles, The Ascent of Man, A People's History*** donnèrent à la BBC une réputation d'excellence, fondée sur l'immersion journalistique et le commentaire éclairé – certains présentateurs et personnalités, comme David Attenborough (documentaires sur la nature) ou Patrick Moore (***The Sky at Night***) étant de véritables figures dans leur domaine.

Dans la période d'après-guerre, surtout en période de crise (Suez, Malouines), la BBC continua de véhiculer l'image d'une nation déterminée à imposer sa puissance à travers le monde, tout en exprimant ses réserves et en gardant ses distances vis-à-vis du pouvoir en place : la BBC jouissait déjà, à l'époque, d'une certaine indépendance vis-à-vis du gouvernement, ce qui ne manquait pas de renforcer son image d'objectivité et de sérieux.

Bien sûr, il ne s'agit là que d'une fraction des exemples que l'on pouvait invoquer ; certains candidats ont pu parler du *BBC Russian Service*, qui servit d'outil de propagande lors de la Guerre Froide, de certains éléments essentiels de la culture populaire britannique s'étant exportés à l'étranger et ayant, de fait, fait office d'outil de *soft power* culturel (***Top of the Pops, Doctor Who, The Archers, Z-cars, EastEnders***, pièces d'Alan Bennett, de Dennis Potter, etc.) ou de différents programmes de journalisme d'investigation ayant reçu un certain écho à l'étranger (ex : ***World in Action***). Un dernier exemple, tout à fait symptomatique de l'évolution de la BBC, mais également de la société britannique dans son ensemble est l'**Empire Service** de la BBC, dont le but était de rapprocher les colons blancs présents en Afrique, en Inde ou dans les Caraïbes de la *mother country* : créé en 1932, il devint l'**Overseas Service** en 1939, puis le **World Service** en 1965.

Highbrow / Lowbrow

Cette notion d'évolution de *Britishness* et, surtout, d'évolution du rapport qu'entretenait la BBC à l'égard de la notion même de *Britishness* devait être centrale à l'analyse : la notion de *Britishness* en tant que telle est complexe et reflète les divisions internes de la société britannique. De ce point de vue, la dichotomie culturelle « *highbrow* » (culture élitiste ou « de haut vol ») vs. culture « *lowbrow* » (ou populaire) est peut-être la plus représentative. Au fil des ans, la notion de *Britishness* (post-)victorienne (élitiste, anglo-centrique, urbaine) finit par inclure des éléments plus populaires et « modernes » : la BBC se fit le vecteur de ces aspects de la notion de *Britishness* et de leur évolution, à défaut d'en être complètement l'instigatrice. À terme, ces deux aspects (élitiste et populaire) de la notion de *Britishness* finirent par trouver leur place sur les ondes et à coexister, donnant naissance à une nouvelle forme culturelle de la notion de *Britishness*.

Élitisme Reithien

⁴ Marr, Andrew, *My Trade: A Short History of British Journalism*, Macmillan, Londres, 2004 : 305.

Avant la Seconde Guerre mondiale, il s'agissait, sur les ondes de la BBC, de mettre en avant l'aspect élitiste de la culture et de l'identité britannique : John Reith, largement influencé par ses valeurs presbytériennes, en fut le principal apôtre. Si la musique dite populaire trouvait sa place, ponctuellement, sur les ondes, à l'époque de Reith, c'est bien la musique classique qui se taillait la part du lion : la BBC se devait d'élever les goûts musicaux de son auditoire (puis de ses téléspectateurs). On note que, dans les débuts, les présentateurs radio devaient s'habiller en smoking afin de faire honneur aux artistes et collaborateurs – un vrai exemple d'une vision *highbrow* de la culture. Le *BBC committee on spoken English* fit en sorte que le *King's English* (appelé plus tard *BBC English*, ce qui est tout à fait notable) soit la règle sur les ondes : les présentateurs devaient avoir un accent très standardisé et annoncer les nouvelles sur un ton formel et dénué d'émotions. Encore une fois, la liste d'exemples pertinents est particulièrement longue et nous renvoyons aux différentes publications dédiées à ce point précis : les meilleurs candidats ont su sélectionner quelques programmes représentatifs illustrant l'idée selon laquelle les premières décennies de la BBC mettaient en avant cet idéal Reithien, élitiste, d'une culture « de haut vol » supposée améliorer le citoyen britannique⁵.

Avènement de la culture *lowbrow* ?

Une version *lowbrow* de la culture et de la notion de *Britishness* trouva petit à petit sa place sur les ondes de la BBC, notamment par le prisme de ce que l'on appelle le *light entertainment*, destiné à un public plus large. On se rappelle toutefois que, dès les années 1930, la BBC de John Reith diffusait déjà plus de musique populaire, de comédies et de vaudevilles que n'importe quelle station européenne : la culture populaire était pour le *Director General* un mal nécessaire, un moyen pour aider (ponctuellement) le peuple à se détendre. Pourtant, au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'offre ne satisfaisait déjà plus la demande : un tiers des Britanniques écoutait des programmes diffusés sur des ondes nazies (le présentateur William Joyce, connu sous le nom de Lord Haw-Haw, fut souvent cité par les candidats) car la musique y était moins austère, plus entraînante. Clairement, un ajustement s'avérait nécessaire dans la programmation de la BBC.

Les exemples de cultures populaires mentionnés précédemment (séries, pièces, etc.) illustrent bien le renforcement de la dynamique de *lowbrow culture* sur les ondes de la BBC après la Seconde Guerre mondiale. A partir des années 1970, l'arrivée de nouveaux styles de musique (Progressive Rock, Heavy Metal, Punk Rock, Reggae, etc.) consolida la tendance et l'idée selon laquelle la notion de *Britishness* était synonyme de modernité et de créativité artistique et musicale – à l'opposé de l'image austère de la notion de *Britishness* d'avant-guerre. La BBC accompagna le processus et certains programmes comme *Top of the Pops* obtinrent un véritable succès à l'international, surfant notamment sur la popularité mondiale de la Brit Pop des années 1990.

On remarque bien que les éléments de culture populaire ne se substituèrent jamais aux programmes *highbrow* : on parlera plutôt de mélange, voire de syncrétisme culturel, comme le laisse entendre Adam Curtis, réalisateur de documentaire lorsqu'il explique que « The mixture that the BBC invented – trash shows and posh, clever, high-end shows – has been appropriate to its times ».

Britishness vs Non-Britishness : les quatre nations

Toujours dans cette optique d'évolution des mœurs et des mentalités, on se rappelle que, originellement (comprendre, dans le cas nous intéressant, dans le Royaume-Uni de l'entre-deux-guerres), la notion de

⁵ Voir par exemple Mullen, John, « La BBC et la musique populaire, 1922-1995 » in *La BBC et le service public de l'audiovisuel*, op. cit.

Britishness était considérée comme quasi-synonyme d'*Englishness*, surtout pour les élites intellectuelles et dirigeantes, pour la plupart londoniennes : la nation britannique s'était construite et prospérait à partir et autour de l'Angleterre et de Londres. L'anglo-centrisme reléguait les nations et territoires non anglais (Ecosse, pays de Galles, Irlande du Nord, Outre-Mer) au second, voire au troisième plan. A titre d'exemple, le terme de « périphérie celtique », digne héritier de cette vision de la nation, désigne aujourd'hui encore les trois nations non-anglaises : aussi dérangent et politiquement marqué soit-il, il demeure utilisé par beaucoup et le centre londonien, cœur de la nation, y est opposé à la *périphérie* non-anglaise, probablement d'importance culturelle, économique, politique moindre dans l'esprit du locuteur. À l'évidence, ces idées anglo-centristes – terme contemporain que l'on applique *a posteriori* à cette conception de la nation – se retrouvaient dans la programmation proposée par la BBC, surtout à l'époque de Reith.

Pourtant, petit à petit, la BBC finit par prendre en compte l'asymétrie du Royaume-Uni et les spécificités des quatre nations et des territoires d'Outre-Mer : nous renvoyons notamment à l'ouvrage de Kearney mentionné plus haut. La question de savoir si la Corporation a simplement suivi l'air du temps ou si elle a contribué à le forger demeure ouverte ; on pourra avancer qu'elle a, dans tous les cas, accompagné ce processus d'inclusion identitaire.

Il convient dans un premier temps de s'interroger sur la différence entre *Britishness* et *Englishness*. La définition de la notion de « Traditional » *Britishness* donnée plus haut ne relève-t-elle pas plutôt d'*Englishness* que de *Britishness* ? En d'autres termes, un citoyen écossais, gallois, irlandais pourrait-il se reconnaître dans les poncifs relatifs au stoïcisme britannique, à ce *gentleman* élégant et distingué, fantasmé depuis des décennies ? Plus largement, on remarque le manque d'inclusivité de ces définitions (pourtant largement ancrées dans l'imaginaire du Royaume-Uni) qui renvoient trop rapidement à une image fantasmée d'un homme anglais blanc, archétype du citoyen britannique. Il ne faut pas s'en étonner : historiquement, le Royaume-Uni est centré sur l'Angleterre. Le pouvoir se joue à Londres et le pays s'est construit sur l'idée d'une domination économique, politique, démographique, culturelle de l'Angleterre sur l'ensemble du Royaume-Uni. La BBC suivit très naturellement cette idéologie, d'autant que l'architecte de la Corporation, Reith, était un conservateur qui partageait largement cette idée, même s'il était né Écossais.

La BBC fut donc, dans ses premières décennies, essentiellement anglo-centrique : ce qui était britannique était anglais et inversement. Le biais éditorial (notamment mais pas exclusivement dans les informations) était souvent londonien. Une fois encore, les autres nations (pays de Galles, Ecosse, Irlande du Nord) étaient reléguées au second plan culturel et identitaire. Cette idée reflétait l'état d'esprit des élites décisionnaires et de la plupart des citoyens *anglais*, majoritaires au sein du Royaume-Uni. Selon Sir Richard Eyre (réalisateur), la BBC était « incredibly divisive », notamment vue depuis l'Ecosse, le Pays de Galles, l'Irlande du Nord ou les anciens territoires de l'Empire.

Pourtant, la BBC a constitué un vecteur fondamental dans la montée des identités écossaise, galloise et plus marginalement nord-irlandaise dès la deuxième moitié du XX^e siècle⁶ : ainsi, de nouvelles chaînes locales, censées mieux prendre en compte les spécificités régionales et nationales, furent créées. La BBC prit donc à bras le corps sa mission de service public et suivit les aspirations nationales (Écosse, pays de Galles, Irlande du Nord) de plus en plus audibles à mesure que le temps passait. On retiendra, comme étapes importantes et représentatives, la création de *BBC Cymru Wales* en 1964 puis

⁶ Voir par exemple, pour le Pays de Galles, l'article de Stéphanie Bory, « 'Wales is an artefact created by Broadcasting': la BBC comme acteur d'une identité galloise ? » in *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXVI-1, *op. cit.*

de *BBC Scotland* et *BBC Two Northern Ireland* en 1968 et enfin S4C, chaîne diffusée en langue galloise, dès 1984. A noter que *BBC Alba*, chaîne en gaélique écossais, arriva plus tard et sort du cadre imposé par le sujet à traiter (1922-1995).

Britishness et Multiculturalisme

Dans le même ordre d'idées, il est tout à fait notable de constater que la notion de *Britishness* de la BBC d'avant-guerre reléguait au second plan, c'est le moins que l'on puisse dire, les minorités (de genres, ethniques, sociales, sexuelles, etc.), que ce soit du point de vue des programmes ou au sein de ses équipes. Si certaines femmes ont pu jouer des rôles importants avant la Seconde Guerre mondiale (Mary Somerville, *broadcasting executive*, Mary Adams, productrice puis *programme director*, ou Isa Benzie par exemple), on ne peut pas parler d'égalité de traitement femme/homme, surtout d'ailleurs si l'on considère leurs places et rôles à l'antenne ; à l'époque, la BBC accompagne la perpétuation de clichés. Le changement fut graduel après la Seconde Guerre mondiale mais accompagné d'une résistance forte des plus conservateurs ; à partir des années 1990, on pourra parler d'une forme d'acceptation et d'accompagnement du modèle multiculturel par la BBC.

Lors des premières décennies de la BBC, la Corporation pourrait être jugée, de notre point de vue contemporain, comme impérialiste et anglo-centrique. La propagande colonialiste, la volonté plus ou moins consciente de chercher à renforcer l'Empire britannique mais aussi la dominance de l'homme blanc sur les ondes font écho aux stéréotypes de l'idéal britannique que l'on retrouve dans le poème « If— » de Rudyard Kipling, qui recense les conditions selon lesquelles « You'll be a man, my son ». On citera par exemple le jeu de questions-réponses *Brush up your Empire* (1939-45) ou l'adaptation radio de *King Solomon's Mines* de 1946, que l'on pourra juger raciste et impérialiste, toujours de notre point de vue contemporain. Pourtant, après la Seconde Guerre mondiale, des feuilletons radio célèbres, tels ***Caribbean Voices*** (1945-1958), donnèrent une place plus large aux cultures non-anglaises. En parallèle, la représentation de classes sociales plus modestes s'invita sur les ondes : l'exemple le plus célèbre est probablement celui des ***Wednesday Plays*** (1964-70), où l'on retrouve notamment le travail d'un jeune Ken Loach montrant à la télévision la vie de la classe ouvrière au Royaume-Uni. Certains autres efforts (***Make Yourself at Home***, un programme destiné à enseigner l'anglais aux minorités asiatiques fraîchement immigrées) furent notables. La BBC devint alors la cible d'Enoch Powell, qui estimait que la Corporation défendait une nouvelle forme scandaleuse de *Britishness*, trahissant ainsi la notion de *Britishness* traditionnelle qu'il revendiquait.

On remarque que les minorités noires furent absentes des productions télévisées (informations ou fiction) des années 1970 et 1980, en dehors de certains stéréotypes que l'on jugerait aujourd'hui racistes (***Till Death Us Do Part*** ou ***The Black and White Minstrel Show***).

Petit à petit, des présentatrices femmes, puis des personnages issus de minorités ethniques ou sexuelles firent leur apparition (***EastEnders***) et la notion de *Britishness* fut progressivement présentée sous l'aspect de la « diversité » – faisant une nouvelle fois écho à l'évolution de la société – du point de vue du fond comme sur celui de la forme (présentateurs, collaborateurs, etc.).

Dans les années 1990, l'inclusivité et le multiculturalisme (l'idée selon laquelle différentes cultures cohabitent au Royaume-Uni dans une dynamique positive) furent revendiquées et prirent une place de choix dans l'identité britannique véhiculée par la BBC.

Problématiques et plans envisageables

Le sujet pouvait être abordé par bien des aspects : l'essentiel était d'autoriser une réflexion sur la place de la BBC dans la manière dont la notion de *Britishness* s'exprimait et se développait au cours de la période étudiée. On aurait par exemple pu se demander si la BBC fut véritablement un pionnier de l'évolution de l'identité britannique entre 1922 et 1995 : en d'autres termes, la Corporation fut-elle le simple reflet de l'air du temps ou contribua-t-elle à le forger et à le moduler ? Certains candidats se sont demandé si la BBC était un *service public au service* ou non de la notion de *Britishness*. D'autres se sont interrogés sur la porosité du culturel, de l'identitaire et du politique dans l'image de la notion de *Britishness* véhiculée par la BBC. D'une manière générale, la plupart des problématiques s'interrogeant sur la notion d'évolution de *Britishness* et le rapport entretenu entre la société britannique et la BBC semblaient pertinentes. Le jury a, par exemple, pu trouver les problématiques suivantes, qui lui ont semblé être acceptables, voire tout à fait appropriées (même si la forme était parfois perfectible et si certains développements ne tenaient pas nécessairement leurs promesses) :

-How did the BBC and Britishness evolve together?

-Did the BBC influence the making of Britishness or was it the contrary?

-This paper seeks to examine whether the BBC went beyond the promotion of restrictive English values and actually contributed to building an inclusive British identity, strong enough to compete in a globalized world.

-To what extent has Britishness helped shape the BBC and how has the BBC helped forge Britishness?

-To what extent has the BBC been a reflector of the evolution of Britishness in a mutual process of re-definition?

-How did British society recognise itself in the BBC and how did the BBC influence Britishness as a vector of cultural identity?

-[...] explore whether the BBC contributed to shaping a sense of Britishness or whether it has been a mere reflector of Britishness and its revolution.

Souvent, les problématiques les moins opérantes se contentaient d'affirmer l'existence d'une relation entre les deux notions-clefs du sujet (« Are the BBC and Britishness two intertwined concepts? ») ou restaient trop vagues (« One could wonder what the BBC's influence was like throughout the 20th century ») et n'abordaient qu'un seul aspect de la question (« How was Britishness conveyed via the BBC? », « Why did the BBC help shape British identity? »). À noter qu'un petit nombre de copies proposaient des problématiques inutilement complexes, voire un empilement d'interrogations : une copie a présenté pas moins de dix questions successives en guise de problématique, ce qui indique d'emblée que le sujet n'est pas abordé comme un ensemble cohérent mais comme une accumulation de points plus ou moins liés entre eux. Rappelons que l'esprit de synthèse est une compétence qui s'acquiert à force d'entraînement.

Pour ce qui concerne le plan, le jury a toléré des copies optant pour une analyse linéaire et chronologique : en effet, les périodes d'entre-deux-guerres, de la Seconde Guerre mondiale puis d'après-guerre correspondaient à trois étapes importantes dans l'histoire de la BBC et suivaient une dynamique qu'il était possible de problématiser correctement, à partir du moment où l'analyse prenait véritablement en compte la notion d'évolution et de changement. Ainsi, une copie qui aurait traité de « 1. Les débuts de la BBC et la vision de Reith, 2. La Seconde Guerre mondiale : pivot de l'évolution de la BBC, 3. Des années 1950 aux années 1990 : l'avènement de la modernité ? » avait des chances d'aboutir – ce qui ne fut malheureusement que rarement le cas – si elle avait bien comme fil directeur cette notion d'évolution de la société en parallèle à l'évolution de la BBC ; certes, la Seconde Guerre mondiale pouvait être considérée comme un moment charnière pour la BBC comme pour la notion de *Britishness*, mais il convenait alors de la traiter comme telle, et non de se contenter d'un simple descriptif des programmes de la BBC pendant la Guerre, mis en parallèle avec un autre descriptif de la société britannique de l'époque.

Le jury a pu remarquer que, très logiquement, les plans les plus opérants étaient ceux qui ne faisaient pas le choix de l'analyse chronologique mais optaient pour des allers-retours temporels dans chacune des parties ; la même remarque pourrait s'appliquer pour les plans dits thématiques et les copies ayant opté pour un plan « passe-partout » du type « 1. Le culturel, 2. Le politique, 3. L'identitaire », ou « 1. L'aspect local, 2. L'aspect national, 3. L'aspect international » qui, si elles ont parfois pu convaincre, manquaient le plus souvent de dynamisme dans la conduite de l'analyse. Le sujet était suffisamment ouvert pour offrir une certaine liberté, voire une certaine créativité aux candidats. À titre d'exemple, le plan suivant, pourtant partiellement chronologique, a donné lieu à une analyse convaincante : « We will first concentrate on how Britishness was defined through national symbols and national character(s), to move on to the more disputed ground of the regional and social aspects, in which we will examine the tensions between different definitions of Britishness. Finally, we will see how the BBC contributed to redefining Britishness in recent years ». Un plan du type « 1. The BBC and British politics: a problematic relationship?, 2. The BBC and British society: from national identity to multiculturalism, 3. The BBC and the world: imperialism and postcolonialism » a donné lieu à une bonne copie, de même que « 1. Reith's initial ideal as a unifying but paternalistic agenda for the nation, 2. The corporation as soft power for the representation of Britishness at home and abroad, 3. A fluctuating idea of Britishness inspired by its listeners and viewers? ».

Les principaux écueils

On rappellera tout d'abord que les copies n'ayant à aucun moment tenté de définir la notion de *Britishness* ne pouvaient prétendre à convaincre le lecteur ; de même, les copies qui confondaient *British* et *English* ont été accueillies défavorablement. Certains candidats optaient pour une analyse trop partielle, se focalisant uniquement sur la politique, au détriment de la culture (ou inversement) ou traitaient uniquement de la télévision sans jamais mentionner la radio (ou inversement). Les copies qui ne prenaient pas en compte l'évolution, la fluidité, la polysémie du terme *Britishness* pouvaient difficilement convaincre ; de même, ne pas considérer l'évolution du rôle de la BBC dans la société britannique et/ou dans le monde (avant et après 1945 ; ou au moins entre les années 1920-30 et les années 1980-90) était problématique. Le jury s'étonne du nombre de copies ayant traité uniquement de la notion de *Britishness* au sein du Royaume-Uni sans jamais faire référence à l'international : cela est d'autant plus surprenant que les divers ouvrages de référence regorgeaient d'exemples pertinents. Bien sûr, il était difficile de prétendre explorer le sujet sans faire de références explicites aux différentes nations composant le Royaume-Uni, à la notion d'Empire (ou au moins d'impérialisme) ou au concept de multiculturalisme (ou au moins de minorités). Plus rarement, des candidats ont cru qu'il était possible de faire l'économie de références à des programmes précis qui, dans l'idéal, devaient être utilisés comme autant d'exemples pertinents nourrissant l'analyse. Pourtant, la citation de Huw Wheldon était connue de nombreux candidats : « The BBC is the sum of its programmes, nothing more, nothing less ».

Inversement, un grand nombre de copies multipliaient inutilement les exemples et se contentaient de placage de cours non hiérarchisé ; souvent excessivement longues, proches de la récitation chronologique de l'historique de la BBC, ces copies ne présentaient pas ou peu d'analyse et perdaient même parfois le sujet de vue. Dans les cas extrêmes, le mot *Britishness* y était à peine mentionné. Ces copies démontraient pourtant un travail sérieux et des connaissances précises sur la thématique ; il est d'autant plus regrettable que ces connaissances n'aient pas donné lieu à des analyses qui découlaient d'une réflexion personnelle à partir du sujet proposé.

Terminons cependant sur une note positive : le jury a eu plaisir à lire un grand nombre de copies qui, inspirées par une connaissance profonde (parfois même littéralement *extraordinaire*) du sujet, ont su mener une analyse fine et convaincante ; certains candidats ont pu impressionner les correcteurs par

leurs capacités démonstratives et leur érudition. Ils deviendront, à n'en point douter, de brillants professeurs agrégés et sauront inspirer de nouvelles générations de collègues à se présenter à ce concours exigeant – mais formateur à bien des égards.

Rapport présenté par Frédéric Armao

Avec les membres de la Commission Composition (Susan Barrett, Marine Boyer, Wil Heuts, Adeline Vasquez-Parra) et la contribution du jury

2.2 Épreuve de Traduction et d'Explication de Choix de Traduction

2.2.1 Thème

Introduction

L'œuvre et l'extrait

Dans ce roman d'Olivier Adam, *Tout peut s'oublier*, paru en 2021 aux éditions Flammarion, le personnage principal, Nathan Forsberg, se trouve confronté à la disparition de son fils Léo, emmené par son ex-femme au Japon.

Mêlant réalité et fiction, le passage qui nous concerne, l'incipit du roman, narre l'incident au cours duquel, dans la cour du Palais de l'Élysée, un homme est venu apostropher le président de la République, Emmanuel Macron à propos de la disparition de sa sœur, Alizée Tellier (nom fictif pour les besoins du roman), lors d'un séjour au Japon. A partir de ce fait réel qui a défrayé la chronique en 2018, le romancier tisse la trame de la disparition du fils de Nathan, sur fond d'actualité française (les « mouvements sociaux » faisant référence au mouvement des Gilets Jaunes en France).

Analyse du texte

Dans ce texte à la narration externe, il était important de s'interroger sur le point de vue, qui n'est pas sans incidence sur les choix de traduction à opérer. En effet, c'est principalement le point de vue du personnage de Nathan qui est adopté ici, personnage par lequel les éléments de contexte nous sont donnés à voir. Ainsi, lorsqu'il zappe, ce sont les scènes captées par ses yeux – et notamment leur répétition au fil du zapping – qui sont retranscrites au lecteur. Mais le prisme est double, car par divers procédés de métonymie (ce sont les chaînes d'info qui relaient l'information, et non les présentateurs) ou encore de personnification (ce sont les caméras, et non les cameramen, qui « paniquent », « cherchent » et « se fixent »), ce sont essentiellement les êtres inanimés, en position de sujet, qui captent l'information et réagissent. Ainsi, ce sont les « voix off » qui commentent, et non les commentateurs eux-mêmes (que le narrateur nous décrit comme « s'essoufflant » au début de l'extrait).

Les références sont parfois très génériques, s'appliquant à l'ensemble des téléspectateurs (« on tombait », l.6 ; « on voyait », l.11) et mis à part l'homme qui interpelle le président dans la cour de l'Élysée, les personnages apparaissent en toile de fond, tels qu'ils sont captés à l'image : les « gars du protocole » ont des « regards horrifiés » (l.19), le président Macron est « impassible », « affecte la sourde oreille » (l.23).

De toute évidence, les procédés de thématization et de focalisation, ainsi que les procédés rhétoriques décrits ci-dessus, devaient être respectés le plus fidèlement possible par les candidats.

Style et registre

L'alternance entre le registre formel et informel, voire familier (« sans doute n'avaient-elles rien à se mettre sous la dent ce soir-là », l.1-2 ; « on tombait sur ce type », l.6-7 ; « personne ne savait comment il avait réussi son coup », l.9 ; « les gars du protocole », l.19) confirme les éléments de focalisation interne : ce sont sans doute ici les propos du personnage principal ou ses pensées, telles qu'il se les formule à lui-même. Il était important de ne pas neutraliser ces incursions dans le style familier et de chercher des équivalents proches en anglais.

Sur le plan du lexique, il n'existait pas de difficultés majeures, mais les candidats devaient montrer qu'ils connaissaient le vocabulaire lié aux médias, vocabulaire par ailleurs souvent utilisé dans les classes pour commenter l'actualité ou décrire une image sur écran : relayer (une information) (l.1) ; occuper la une de l'actualité (l.3) ; commentateurs, spectateurs (l.4) ; zapper (l.6) ; couvrir une rencontre (l.9) ; les voix off (l.10) ; les images (d'une séquence filmée) (l.11) ; l'angle de vue (l.11).

Le vocabulaire du mouvement des caméras n'était par ailleurs pas à négliger : les caméras qui cherchent (l.15), puis se fixent (l.16) sur l'homme, et enfin cadrent (l.22) le président. C'était l'occasion pour les candidats les plus aguerris de montrer l'étendue et la précision de leur lexique : *pan around*, *zoom in on*, etc.

Enfin, il était essentiel de respecter la structure du texte, sa syntaxe, faite de phrases brèves, saccadées, comme une succession de plans de caméra, liant ainsi de façon intime forme et sens.

Cadre spatio-temporel

Le texte nécessitait d'étudier le cadre spatio-temporel avec attention et d'effectuer les repérages qui s'imposaient, notamment pour pouvoir traduire correctement les vingt emplois de l'imparfait que contenait l'extrait (contre un seul passé-simple et un seul plus-que-parfait).

Les deux premières phrases (« Toutes les chaînes d'info relayaient l'incident », l.1) plantent le décor et le cadre (« ce soir-là », l.2). Elles sont à mettre en relation avec le passé-simple de la ligne 6 : « Nathan Forsberg continua à zapper ». Seule la forme *be + V-ing* au passé était acceptable ici, l'action étant vue dans son déroulement.

En revanche, d'autres marqueurs temporels étaient à prendre en compte pour les occurrences suivantes : « depuis plusieurs semaines » (l.2-3) établissait un lien d'antériorité qui nécessitait l'emploi du *past perfect* ; « À la longue » (l.3-4) permettait d'envisager l'action passée sous plusieurs angles. Enfin, « partout, à un moment ou un autre » (l.6) et « sur toutes les images » (l.11-12) renforçaient l'aspect itératif, ce qui nécessitait de recourir au prétérit simple ou au modal *would* dans sa valeur fréquentative.

Nous vous proposons ci-dessous un corrigé-type, avec quelques variantes, qui n'incluent pas la totalité des propositions jugées recevables par le jury, propositions qui seront détaillées ci-après.

Enfin, nous avons choisi de retranscrire également l'intégralité d'une copie de très bonne facture, malgré quelques erreurs ou imprécisions, montrant, si besoin était, qu'il est possible de réussir cette épreuve dans le temps imparti.

Traduction de l'extrait proposée par le jury

All the news channels were relaying the incident. They doubtless had nothing else to sink their teeth into that evening. For several weeks now social unrest had been making the headlines. In the end the commentators had been running out of steam. The viewers were beginning to lose interest. Anything would do to change the subject a little. Nathan Forsberg continued flicking from one channel to the next. Everywhere, at one point or another, you stumbled / would stumble upon this guy calling out to the President in the courtyard of the Elysée Palace. Nobody knew how he had pulled it off. How he had managed to sneak in amongst the reporters who were covering the meeting. Which, judging from the voice-overs, raised some thorny security issues. In every shot, the only change being the camera angle, you could see Emmanuel Macron shaking hands with his visitor of the day, when suddenly somebody started shouting:

"Mr(.) President! Mr(.) President!"

The cameras went / would go into a bit of a frenzy, briefly panned / (would) briefly pan around for the heckler, then settled / (would) settle on a young bearded man with a gaunt face and a feverish look in his eyes. Gesturing nervously, his patience wearing thin, he remained / would remain silent for a while...

"Monsieur Macron! I am Alizée Tellier's brother. It's been two months since we last had any news. There's absolutely no progress. We need your help."

A tight close-up then centred / would then centre on the President, who, in his usual style / characteristically, overplayed / would overplay his impassivity, seemingly turning a deaf ear.

Traduction proposée par un candidat

All of the news channels were showing the incident. They probably had no other bone to gnaw on that evening. For several weeks, social unrest had been the lead story in the news. After a while, the anchors were running out of things to say. The viewers were starting to get bored. Anything would do to change the subject a bit. Nathan Forsberg continued flicking through the channels. Everywhere, at one moment or another, you saw this guy who apprehended the president in the courtyard of the Elysée. No one knew how he had pulled it off. How he had managed to mix in with the journalists who were covering the meeting. All of which, if the voices off-camera were to be believed, raised some thorny questions about security. In all the images, in which only the camera angle changed, you saw Emmanuel Macron shaking the hand of his visitor of the day, when suddenly someone started shouting.

"Mr. President! Mr. President!"

The cameras panicked a bit, briefly searching for the source of the outburst, then focusing on a young bearded man with an emaciated face and feverish eyes. With agitated movements and at the limits of his patience, he stayed silent a short moment, then once again addressed the head of state before the horrified expressions of the guys in the protocol detail.

"Mr. Macron! I am the brother of Alizée Tellier. It's been two months with no news. Nothing is moving forward. We need your help."

Then the shots zoomed in on the president, who, in his usual style, overdid his poker-face and pretended not to hear.

Commentaire détaillé

Segment 1

Toutes les chaînes d'info relayaient l'incident. Sans doute n'avaient-elles rien à se mettre sous la dent ce soir-là.

Toutes les chaînes d'info relayaient l'incident.

Sur le plan de la quantification, le déterminant *all* convenait parfaitement pour traduire « toutes », nécessairement suivi de l'article défini *the* pour marquer l'opération de fléchage (on ne renvoie pas à la classe des « chaînes d'info », mais à l'ensemble des chaînes d'info présentes, pré-définies).

Le jury a considéré que le déterminant *every* était également recevable, avec une légère nuance de sens (avec *every*, on parcourt tout l'ensemble, alors qu'avec *all*, on totalise), sachant que cet emploi est compatible ici avec la reprise par le pronom personnel pluriel *they* dans la phrase suivante.

Sur le plan lexical, « relayer » (= servir de relais, diffuser) se traduit par *to relay* ou *to broadcast*, lui-même irrégulier (*broadcast, broadcast*). Le verbe *to report* est ici transitif indirect et nécessite la préposition *on* ou *about* (*to report on / about an incident*), avec une légère différence de sens par rapport au verbe « relayer ». En effet, *to report*, c'est rendre compte, rapporter. Notez par ailleurs qu'en tant que verbe transitif direct, *to report* a généralement le sens de « déclarer, signaler » (*to report an incident to the police*) ou encore de « dénoncer » (*to report someone to the police*).

Sur le plan de l'aspect, comme indiqué dans l'introduction, il fallait obligatoirement employer le prétérit à la forme progressive, cette première phrase constituant la toile de fond, dans un cadre temporel indiqué à la fin de la deuxième phrase (« ce soir-là »). L'action, non bornée, est ainsi vue dans son déroulement.

Sans doute n'avaient-elles rien à se mettre sous la dent ce soir-là.

La locution adverbiale « sans doute » exprime une probabilité plus ou moins forte, sans qu'il soit toujours aisé de trancher, c'est pourquoi le jury a accepté plusieurs traductions, y compris avec l'ajout d'un adverbe de degré comme *quite* ou *most* : (*quite*) *probably* / (*most*) *certainly* ou encore *most likely*. *Doubtless* et *surely* était également possibles, mais l'on a jugé que *no doubt* alourdissait quelque peu la phrase dans le contexte. Quant à *undoubtedly* et *without a doubt*, ils étaient un peu trop forts (= sans aucun doute).

Notez que l'inversion du sujet et du verbe, lorsque « sans doute » est en tête de phrase (sans la conjonction « que »), est impossible en anglais. Par ailleurs, le placement en tête de phrase de l'adverbe *surely* est le signe d'un commentaire appréciatif trop marqué. Il était préférable de l'interposer entre le sujet et le verbe (*They surely had*).

L'expression familière « se mettre quelque chose sous la dent » a donné lieu à des propositions plus ou moins heureuses de la part des candidats, allant de l'effacement métaphorique (*they had nothing else to report about*), au mélange d'expressions aboutissant à un contresens (*they didn't have any other fish to fry*), ou encore au non-sens (*they didn't have anything crunchy*). La prudence est de mise lorsqu'on a affaire aux expressions idiomatiques. Certains candidats ont proposé des solutions intéressantes, qui avaient le mérite de préserver plus ou moins la métaphore, mais sans parvenir toutefois à l'exactitude (*had no other juicy news ; had no other bone to gnaw on*). Dans le cas présent, l'anglais offre une solution assez proche du français : *had nothing else to get / sink their teeth into*.

Evening ou *night* convenaient tous les deux pour traduire « soir ». Le seul démonstratif possible était bien entendu *that*, qu'il n'était pas nécessaire de faire précéder de la préposition *on*, celle-ci ajoutant une marque temporelle inutile dans ce contexte.

Propositions de traduction

All (of) the news channels were / Every news channel was relaying / broadcasting the incident. They (quite) probably / (most) certainly / most likely / surely / doubtless had nothing else / didn't have anything else to get / sink their teeth into that evening / night.

Segment 2

Depuis plusieurs semaines les mouvements sociaux occupaient la une de l'actualité.

La préposition « depuis » marque ici la durée écoulée (*for*) et non le point de départ (*since*). Elle entraîne par ailleurs l'emploi du *present perfect*, ou, comme dans le cas présent, du *past perfect*, le récit étant au passé. L'aspect progressif (*had been + V-ing*) est un choix qui s'impose, car c'est sur la durée, et non la valeur de bilan, que l'accent est mis ici.

Sur le plan lexical, le syntagme nominal « mouvements sociaux » et l'expression « occuper la une de l'actualité » nécessitaient de confronter diverses possibilités. Enfin, se posait la question de la détermination pour la traduction de « mouvements sociaux ».

Un « mouvement social » recouvre généralement un sens plus large que le terme « grève », qui constitue un hyponyme de la classe, ce qui excluait les termes comme *strikes*, *protests* ou *demonstrations* – erreurs mineures, du reste. Le jury a considéré que les termes *industrial action* (GB) ou *labor dispute* (US), acceptables dans d'autres contextes, étaient ici également trop restrictifs, car ils mettaient l'accent sur les relations employeurs / employés, alors qu'il s'agissait d'un mouvement social à plus large échelle, c'est-à-dire qui traverse la société. De ce fait, il est apparu au jury qu'il était essentiel de préserver le qualificatif *social* en anglais, associé par exemple au substantif indéénombrable *unrest*. D'autres associations étaient possibles (*social conflicts / social disputes / social protests*).

Pour ce qui est de la détermination, le jury a considéré que le déterminant zéro (renvoi à la notion) ou l'article défini *the* (renvoi à un mouvement pré-identifié par le contexte) pouvaient tous deux se justifier.

L'expression « occuper la une de l'actualité » a posé un certain nombre de problèmes lexicaux aux candidats. Le contexte indiquait de manière évidente que « la une de l'actualité » faisait référence à l'ensemble de la couverture médiatique, qu'elle soit issue de la presse écrite, ou, comme ici, des reportages télévisés. Ainsi, une expression telle que (*had been making*) *front-page news / headlines* était de fait trop restrictive, puisqu'elle ne s'applique qu'à la presse écrite. *To make the headlines / headline news* était en revanche une solution tout à fait recevable. Si le verbe *to hit* peut être associé à *the news (to hit the news)*, le sémantisme même du verbe *to hit* renvoie nécessairement à un emploi ponctuel, incompatible avec le sens de la phrase et avec l'emploi du *past perfect* progressif (**had been hitting the news*). D'autres expressions étaient par ailleurs également acceptables, comme *had been the main news / the lead story*.

Enfin, le jury a déterminé que l'absence de virgule après le circonstanciel de temps que constitue le syntagme prépositionnel « Depuis plusieurs semaines », choix répété dans le segment 3 avec « à la longue », devait être respectée dans la traduction.

Propositions de traduction

For several weeks (now) / For / Over the past / last several weeks
(the) social unrest / conflicts / disputes / protests
had made / had been making (the) headlines

Segment 3

A la longue les commentateurs s'essoufflaient. Les spectateurs commençaient à se lasser.

A la longue

La locution adverbiale *in the long run* semble être la traduction la plus proche. Néanmoins, l'une des difficultés était d'éviter la répétition du verbe *run*, utilisé pour traduire le verbe pronominal « s'essouffler », dont l'équivalent est *to run out of steam*. C'est pourquoi il était préférable de recourir à d'autres équivalences, comme *over time* ou *in the end*, sans les faire suivre d'une virgule, pour les raisons évoquées plus haut.

Les commentateurs s'essoufflaient.

Le terme de « commentateur » renvoie à toute personne, dans la sphère médiatique, se livrant à des commentaires de l'actualité, que ces personnes soient des spécialistes, des chroniqueurs ou de simples journalistes. L'hyperonyme *commentators* fonctionne très bien en anglais et permettait d'exclure d'autres termes trop précis, tels que *broadcasters, newscasters, presenters, anchormen / anchors / anchor people, newsreaders, reporters, journalists* ou encore *announcers*. Il en allait de même des substantifs *pundits, experts* ou *specialists*.

Sur le plan de la détermination, il y a manifestement une opération de fléchage à l'œuvre (le terme « commentateurs » ne renvoie pas à une classe, mais à des individus implicitement pré-identifiés dans le contexte, tout comme les « spectateurs » de la phrase suivante, qui assistent aux événements devant leur écran de télévision, ou proposent leurs commentaires). L'emploi de l'article défini *the* s'imposait donc.

Il n'y avait pas d'autre choix possible que l'expression *to run out of steam* pour traduire le verbe « s'essouffler », l'association du verbe à particule *run out of* aux substantifs *fuel* ou *juice*, proposée par certains candidats, étant d'un registre plus familier et modifiant quelque peu le sens (passage du manque de souffle au manque d'énergie, de « jus »). Le jury a en revanche accepté diverses formes temporelles et aspectuelles, selon l'interprétation qui était faite : *past perfect* simple ou progressif, prétérit simple ou progressif.

Les spectateurs commençaient à se lasser.

Le seul équivalent de « (télé)spectateur » est (*television*) *viewer*, le terme *audience* ayant été jugé trop général. Quant à *spectator*, il s'agit d'un calque impropre au contexte, ce terme s'appliquant aux spectateurs assistant physiquement à un événement (concert, rencontre sportive, etc.).

Le verbe pronominal « se lasser » peut se traduire de plusieurs manières, en associant les verbes *to get* ou *to grow* – tous deux marquant un processus – aux adjectifs *tired, weary* ou *bored*. Le jury n'a que très légèrement pénalisé l'omission de la traduction de « commençaient », car le caractère inchoatif des verbes *get* et *grow*, associés notamment à la forme progressive BE + V-ING, pouvait éventuellement indiquer le début du processus, ainsi que sa progression.

L'expression *to lose interest* a par ailleurs été jugée tout à fait recevable.

Propositions de traduction

Over time / In the end / In the long run

the (news) commentators had been running / had run / were running / ran
out of steam.

The viewers were beginning / had begun / began to get / grow tired / weary / bored / to lose interest.
(Start également accepté)

Segment 4

Tout était bon à prendre pour changer un peu de sujet.

Tout était bon à prendre

La traduction du pronom indéfini « tout » excluait l'emploi de *everything*, ce pronom suggérant que l'on prend en compte tous les éléments d'une classe, dans son ensemble. Or, ici, il s'agit d'extraire un quelconque élément de la classe : n'importe quel autre sujet ferait l'affaire, en quelque sorte. *Anything* était donc la traduction requise.

Pour l'expression « tout est bon à prendre » (au passé dans le texte), le jury a estimé qu'il était inutile de procéder à des étoffements à des fins d'explicitation de « tout » (*any other news story*, par exemple). Certaines propositions étaient intéressantes, mais ne convenaient pas au registre (*Anything was suitable*) ou relevaient quelque peu de la surtraduction (*Anything was worth going for / was worthwhile*). *Anything was good to take* constituait un calque irrecevable ; *anything was good for the taking* changeait quelque peu le sens : l'expression met l'accent sur la diversité des choix et s'emploie souvent avec un pronom possessif (*yours for the taking*) ou avec l'adjectif *free* (*free for the taking*) : si vous le désirez, il est à vous.

Le jury a jugé que l'expression *anything would do* suffisait à exprimer l'idée, ou encore *anything was good enough* (l'adverbe *enough* étant essentiel ici pour exprimer l'idée de « faire l'affaire », convenir).

pour changer un peu de sujet.

Cette subordonnée de but à mode impersonnel se traduit simplement par *to* + verbe en anglais. Il était inutile de recourir à une formulation plus étoffée (*in order to, so as to* : afin de, dans le but de).

Il fallait toutefois être vigilant sur le plan de la syntaxe, l'anglais nécessitant de placer le complément directement après le verbe et la locution adverbiale « un peu » à la fin : *to change the subject a little*. « Changer de sujet » se dit *to change the subject*, expression figée. *To change subjects* mettrait l'accent sur l'interversion d'un sujet par un autre et n'était pas recevable ici. Enfin, l'emploi de l'adverbe *somewhat* (quelque peu), très légèrement pénalisé, n'était pas tout à fait conforme au registre.

Le jury a parfois accepté des formulations qui, si elles aboutissaient à une rethématisation inutile, constituaient néanmoins un bel effort pour produire une phrase fluide et idiomatique. Nous citerons cet exemple, trouvé dans une copie : *Anything that would help change the subject a little was worth a try*. Nous mettons toutefois en garde les candidats contre la tendance à rethématiser à outrance, au détriment du point de vue ou de la focalisation, comme indiqué plus haut.

Propositions de traduction

Anything was good enough / would do / was welcome
to change the subject / topic a little / a bit.

Segment 5

Nathan Forsberg continua à zapper. Partout, à un moment ou à un autre, on tombait sur ce type qui apostrophait le Président dans la cour de l'Élysée.

Nathan Forsberg continua à zapper

Comme indiqué dans le préambule, le verbe « continuer » est le seul de l'extrait à être conjugué au passé simple ; il s'agit de l'unique événement ponctuel du texte, tous les autres étant sur un mode itératif. Bien que, sémantiquement, « continuer » contienne une notion de durée, l'emploi du prétérit dans la traduction s'impose de lui-même, le narrateur interrompant l'énumération des événements répétitifs pour se concentrer l'espace d'un instant sur l'action de Nathan. *Continue* accepte deux formes verbales à sa suite, l'une en *to*, l'autre en *V-ing*. L'emploi de *kept* + *V-ing*, qui contient une notion de durée, n'est pas possible ici.

Le verbe « zapper » accepte plusieurs traductions ; toutes nécessitent d'être complétées par un groupe prépositionnel : *flip / flick / hop / zap* + *from channel to channel / from one channel to the next / from one channel to another / through the channels*. Les expressions *change channels* et *switch channels* sont légèrement approximatives et ne rendent pas l'idée d'un défilement rapide. Étaient acceptés les verbes composés *channel-hop* ou *channel-surf*. Dans toutes ces expressions, *channels* est indéterminé, les chaînes n'étant pas identifiées : *the channels* n'est donc pas recevable.

Partout, à un moment ou à un autre.

Le co-texte à gauche indique clairement qu'on parle de chaînes de télévision ; ainsi, tout étoffement du type *On every (news) channel* est superflu. L'adverbe « partout » n'accepte pas d'autre traduction que *everywhere*, puisque toutes les chaînes sans exception relaient l'information ; *anywhere* n'est donc pas recevable puisqu'il est indéterminé. L'expression « à un moment ou à un autre » peut se traduire par *at one point or another, at one time or another*, ou *at some point* (l'ajout de *or other* étant facultatif) ; il convient toutefois de veiller à la détermination (**a time, *one point or the other, *some point or another*).

on tombait sur ce type

Le sujet indéterminé « on » ne peut donner lieu à l'utilisation de la voix passive ici et nécessite donc l'emploi de *you* dans sa valeur générique ; *one* est trop formel, à plus forte raison dans un énoncé comportant des expressions familières (« tomber sur », « ce type »). « Tomber » ne pouvait évidemment pas être traduit littéralement par *fall* ; les verbes *come across* ou *stumble (up)on / across* conviennent parfaitement pour traduire le caractère fortuit de l'apparition de l'homme en question.

L'utilisation de l'imparfait reprend dans le texte français. Cependant le caractère ponctuel du verbe « tomber sur » exclut l'utilisation de *be* + *V-ing*, par essence inachevé. L'utilisation du prétérit est donc nécessaire (« *stumbled* »), à moins d'insister sur l'aspect répétitif et prévisible de l'événement, que l'on est certain de voir quelle que soit la chaîne regardée, auquel cas l'emploi de *would* dans sa valeur fréquentative est tout à fait possible (« *would stumble* »).

Les termes *guy, fellow, chap* et *bloke* conviennent parfaitement en termes de familiarité pour traduire l'amorce du groupe nominal « ce type » ; les noms *dude* et *fella* ont été jugés en revanche trop familiers. L'individu étant présenté pour la première fois dans le texte, le déictique *this* s'impose, à l'exclusion de *that* (reprise anaphorique) et de l'article défini *the*.

qui apostrophait le Président dans la cour de l'Élysée.

Le référent de « qui » étant placé directement à sa gauche, l'ellipse de *who was* est tout à fait possible, auquel cas il n'est pas possible de faire précéder le verbe d'une virgule. Si la proposition relative était maintenue, elle pouvait ou non être précédée d'une virgule. L'emploi de *be* + *V-ing* est à nouveau nécessaire ici : un prétérit simple envisagerait l'action comme révolue, voire ponctuelle, tandis que le

texte insiste sur l'action vue dans son déroulement (à chaque fois qu'on tombait sur l'image, l'homme apostrophait le président).

Le verbe « apostropher » (*call out to / shout out to*) a pu poser certaines difficultés, notamment dans le choix de la postposition appropriée ; certains candidats ont contourné la difficulté en utilisant des périphrases plus ou moins éloignées du sémantisme du verbe (ex : *loudly addressing*) ; l'emploi de *heckle*, qui sous-entend que la personne interpellée est en train de parler, ce qui n'est pas le cas ici, a été légèrement pénalisé. Les verbes plus génériques tels que *interrupt, speak to, holler, shout at* sont trop éloignés du sens d'origine. L'auteur ayant fait le choix de la majuscule pour désigner le Président, le jury a estimé qu'il convenait d'en faire de même dans la traduction. Le nom composé « la cour de l'Élysée » accepte tout aussi bien une construction *N's N* que *N1 of N2*, tout comme la construction *N N*. Le terme *Élysée* seul suffit, mais l'adjonction de *Palace* était tout à fait recevable.

Propositions de traduction

Nathan Forsberg continued to flip / flick / hop / zap // continued flipping / flicking / hopping / zapping from one channel to the next / from channel to channel / from one channel to another / from one channel to the other / through the channels.

Nathan Forsberg continued to channel(-)hop / to channel(-)surf // continued channel(-)hopping / channel(-)surfing.

Everywhere, at one point / at one time or another, // at some point (or other), you came across / stumbled (up)on / stumbled across // you would / you'd come across... this guy / fellow / chap / bloke calling out to / shouting out to // (,) who was calling out to the President in the courtyard of the Élysée (Palace). // in the Élysée (Palace) ('s) courtyard.

Segment 6

Personne ne savait comment il avait réussi son coup. Comment il était parvenu à s'introduire parmi les journalistes qui couvraient la rencontre.

Personne ne savait comment il avait réussi son coup.

L'expression familière « réussir son coup » n'a pas de traduction consacrée, et tout choix lexical littéral tel que *blow, strike* ou *coup* était lourdement pénalisé. L'expression idiomatique la plus proche serait, tout simplement, *make it*, ou, mieux encore, *pull it off*. Si *manage to pull it off* ne pose pas de problème de recevabilité, *manage to make it* a semblé un peu lourd, tandis que *succeed in* relève d'un registre un peu plus formel. *Manage to do it / accomplish it / achieve it* sont légèrement sous-traduits, tandis que des propositions telles que *carry out his plan / his trick* ou *succeed in his project* indiquent que l'action de l'individu fait partie d'un stratagème pensé en amont, ce que rien n'indique. Bien sûr, l'introduction de l'individu parmi les journalistes étant antérieure à ses paroles à l'attention du président, le *past perfect* s'impose.

Comment il était parvenu à s'introduire parmi les journalistes

Deuxième complétive rattachée au verbe « savoir », celle-ci est présentée comme phrase entière sans qu'il s'agisse d'une proposition indépendante. Afin de préserver le rythme du texte, la ponctuation originale devait être maintenue, et le point terminant l'énoncé précédent conservé. Ici encore, le *past perfect* s'impose. Si la traduction de « parvenir » n'est pas problématique, il convient de veiller à éviter toute répétition lexicale avec l'énoncé précédent, notamment si *manage* ou *succeed* avaient été employés. La traduction de « s'introduire » ainsi que la préposition devant y faire suite a posé quelques difficultés aux candidats : on a à la fois l'idée de s'introduire dans un lieu (la cour de l'Élysée) et parmi

un groupe d'individus : on pouvait alors accepter *sneak in among(st) the journalists*, ou bien *sneak / slip into the group of journalists*, mais en aucun cas **sneak / slip into the journalists*. La détermination de *journalists* est nécessairement définie, *the* est donc obligatoire.

qui couvraient la rencontre.

Le prétérit en *be + V-ing* s'impose à nouveau ici, la couverture en question ayant commencé en amont et n'étant pas parvenue à son terme. Comme dans le segment précédent, l'ellipse du pronom relatif *who* et de l'auxiliaire *be* était possible. La traduction de « couvrir » n'est pas problématique ; il convenait néanmoins que certains candidats ayant utilisé le verbe *cover* au premier segment ne le réemploient pas ici. Enfin, concernant le nom « rencontre », *meeting* convient parfaitement ; *event* renverrait davantage à l'occasion, à l'événement, tandis que *encounter* suppose une rencontre entre deux parties opposées ou une rencontre accidentelle.

Propositions de traduction

No one / Nobody knew how he had made it. / how he had pulled it off // how he had managed to pull it off.

How he had managed to / had been able to sneak in among(st) the journalists // to slip into / sneak into the group of journalists // how he had succeed in sneaking / slipping into the group of journalists (who were) covering the meeting.

Segment 7

Ce qui, à en croire les voix off, soulevait d'épineuses questions de sécurité.

Ce qui, à en croire les voix off,

La proposition relative constitue un fragment, comme la complétive qui la précède. Il était judicieux de la conserver comme phrase incomplète par fidélité au rythme du texte, en maintenant le point final de l'énoncé précédent. Le jury acceptait aussi qu'elle soit rattachée en une seule et même phrase à ce même énoncé, dont il fallait alors transformer le point final en virgule. Tout réagencement syntaxique évitant la subordonnée de reprise, tel que *This,..., raised...* était une réécriture inutile qui se trouvait donc pénalisée.

La locution adverbiale « à en croire » exprime une distanciation de la part du focalisateur vis-à-vis des commentaires des médias, qui exagèrent la réalité du danger et qu'il ne faut justement pas croire aveuglément. Cela pouvait être rendu en anglais par des propositions adverbiales de commentaire en *-ing* avec la locution *judging from...* ou en *if* avec la relation attributive *if you were + proposition infinitive* en *to* telles que *if you were to believe/go by... According to, based on* ou encore *if you believed* expriment certes une distanciation, mais d'un degré inférieur. Ces traductions étaient ainsi légèrement pénalisées.

Les voix off étant pré-définies par le contexte, la détermination définie était indispensable. Les développements *the voice-over comments / commentaries* pour traduire la locution nominale « voix off » étaient acceptés, mais il était tout à fait possible d'avoir directement recours au substantif composé *voice-overs*. Il fallait prendre soin d'accorder celui-ci correctement, avec un *-s* en position finale. Les erreurs d'accord et les barbarismes de type *off-voice(s)* étaient lourdement sanctionnés. La locution *off the record*, qui signale le caractère confidentiel ou officieux de quelque chose, constituait quant à elle un contre-sens.

soulevait d'épineuses questions de sécurité

L'expression « soulever des questions » a plusieurs équivalents en anglais : *to raise issues / questions / concerns*. Le prédicat *question* exprime la mise en doute et relève par conséquent du faux-sens. Le prétérit simple s'imposait car le fait exprimé est vu en bloc et non pas en un point de sa durée. Il fallait prendre garde à utiliser la forme prétérit *raised*, à ne pas confondre avec *rose*, forme prétérit de *rise* très fortement pénalisée.

La métaphore épineuse pouvait être véhiculée par les adjectifs *thorny* ou *prickly*, tandis que *tricky* et *sensitive* étaient légèrement sanctionnés car ils effaçaient la dimension imagée. Les adjectifs *tough*, *hard* ou *difficult* étaient considérés comme des faux-sens qui accentuaient le caractère difficile plutôt que sensible des questions. La notion de sécurité était traduisible par *security*, c'est-à-dire la protection contre des événements intentionnels tels que des agressions, et non par *safety*, se référant à l'évitement de dangers fortuits.

Plusieurs agencements du syntagme nominal étaient possibles : *N2 N1*, *N1 about N2* ou encore *N1 of N2*, selon les substantifs choisis. En effet, alors que *security issues / concerns / questions* ou *issues / questions / concerns about security* étaient tous admissibles, seuls *issues / questions of security* étaient possibles, *concerns of security* étant maladroit. Enfin, le quantificateur *some* était accepté mais optionnel.

Propositions de traduction

Which / which, if you were to believe / go by // judging from
the voice-overs, // the voice-over comments / commentaries,
raised (some) thorny / prickly security issues / questions / concerns // issues / questions / concerns about security // issues / questions of security.

Segment 8

Sur toutes les images, dont seul l'angle de vue changeait, on voyait Emmanuel Macron serrer la main de son visiteur du jour, quand soudain quelqu'un se mettait à crier. – Monsieur le Président ! Monsieur le Président !

Sur toutes les images,

La préposition « sur » n'est traduisible que par *in* lorsqu'elle indique une localisation sur des images. Le calque *on* était ainsi à bannir. Le substantif « image » ne se réfère pas ici à des photos ou tout type de document visuel fixe, ce qui excluait *pictures* et *images*. Il s'agit au contraire de ce qui apparaît à l'écran dans les diverses séquences vidéos. Ainsi, *footage* était en soi un bon choix lexical. Cependant, le texte insiste sur le défilement des images une par une au fil du zapping de Nathan Forsberg. Il fallait donc recourir à *every* ou *each* pour exprimer cette singularité, ou encore *all* (suivi du déterminant défini *the* dans le contexte clairement établi), ce qui rendait l'indénombrable *footage* impossible au niveau syntaxique. S'imposait alors *shot*, substantif dénombrable se référant aux images en tant que prises de vue. *Frames*, qui relève davantage du cadrage des images, ou *scenes*, qui impliquerait une série d'événements, n'exprimaient pas exactement la bonne nuance. L'ajout de l'adjectif *single* était une sur-traduction légèrement sanctionnée.

dont seul l'angle de vue changeait,

La structure de cette proposition relative était impossible à calquer en anglais : les traductions **whose only the camera angle* ou **which only the camera angle* étaient lourdement pénalisées. Il était possible

de conserver une proposition relative en anglais avec le pronom *whose*, dans un agencement syntaxique qui impliquait une transposition du prédicat « changer » en substantif devenant sujet, et une transformation du sujet « l'angle de vue » en attribut dans un chassé-croisé : *whose only change was the camera angle*. La structure *the only change of which* était légèrement pénalisée car trop lourde et trop formelle par rapport au registre du texte. Le jury acceptait également des propositions reprenant la localisation de l'angle de vue : *where / in which only the camera angle changed*. Cependant, si les candidat.e.s avaient correctement traduit « sur » en tête de phrase par la préposition *in*, la répétition de celle-ci dans *in which* était quelque peu sanctionnée. Il était aussi envisageable de transposer la relative en syntagme prépositionnel introduit par la préposition *with* complétée par une proposition subordonnée nominale à mode impersonnel en *V-ing* : *with only the camera angle changing*. Enfin, le jury acceptait une transposition en proposition subordonnée nominale à mode impersonnel en *V-ing*, dans laquelle s'opérait nécessairement une transformation du prédicat en substantif sujet, et du sujet en attribut : *the only change being the camera angle*. Les réécritures telles que *which were all the same except for the camera angle* étaient sanctionnées.

Sur le plan lexical, *the angle* ne suffisait pas à traduire à lui seul le complément du nom dans le syntagme nominal « angle de vue », et *perspective* et *vantage point* s'éloignaient du sens : les trois choix étaient légèrement sanctionnés. Des traductions comme *viewpoint* ou *angle of the scene* étaient considérées comme des faux-sens, tandis que les calques *angle of view* ou *view angle* étaient plus lourdement pénalisés.

on voyait Emmanuel Macron serrer la main de son visiteur du jour.

Le pronom indéfini « on » pouvait ici être traduit par une modulation au passif (*Emmanuel Macron could be seen*) ou, comme dans le segment 5, par le pronom *you* dans sa valeur générique (*you could see Emmanuel Macron*). Il fallait dans tous les cas faire apparaître la nécessaire cooccurrence du modal *can* avec le verbe de perception. Tout autre choix (absence de modal ou usage de *would*, par exemple), était sanctionné. La poignée de main devait être traduite par un *V-ing* (*shaking*) puisque l'action est vue en cours de déroulement. Les choix *you could see Emmanuel Macron shake* ou *Emmanuel Macron could be seen to shake* n'étaient donc pas acceptés. *[S]haking* admettait en complément un substantif au pluriel (*hands*) suivi de la préposition *with*, ou un substantif au singulier déterminé de façon définie (*the hand*) et suivi de la préposition *of*. Tout mélange entre ces deux possibilités (tel que *shaking the hands of*, *shaking the hands with* ou *shaking hands of*) était irrecevable.

Enfin, « son visiteur du jour » ne présentait pas de grande difficulté et devait tout simplement être traduit par *his visitor of the day*. Le substantif *guest*, se référant au visiteur en tant qu'invité, était légèrement sur-traduit, tandis que le syntagme nominal *the person visiting him on that day* constituait un développement non nécessaire. Étaient plus lourdement pénalisés l'absence de possessif (remplacement de *his* par *the*) ou un emploi erroné du génitif (*his visitor of the day's hand* ou *the day's visitor*). L'emploi de l'adjectif *daily*, impliquant que le visiteur venait chaque jour, était quant à lui un contre-sens.

quand soudain quelqu'un se mettait à crier.

« [S]oudain » pouvait être traduit par l'adverbe *suddenly* ou la locution adverbiale *all of a sudden*. Le pronom indéfini « quelqu'un » admettait aussi bien *someone* (impliquant une personne spécifique, dans un registre un peu plus formel) que *somebody* (plus vague et un peu moins formel). Le prédicat « se mettre » est traduisible par *start* ou *begin*, ici au prétérit ou précédés d'un *would* fréquentatif, et suivis d'un *V-ing* ou de *to* + verbe à l'infinitif. « Crier » se dit *to shout* ou *to cry out* (qui insiste davantage sur l'exclamation soudaine), alors que *to call out loud* était un développement quelque peu pénalisé car

légèrement sur-traduit. Les prédicats *to yell* ou *to scream*, quant à eux de l'ordre du hurlement ou de la vocifération, étaient des sur-traductions plus marquées qui constituaient des faux-sens. Enfin, il était important de respecter la mise en forme du texte-source : le retour à la ligne permettait de souligner visuellement le caractère inopiné de l'interpellation. Il convenait donc de le conserver et d'introduire le discours direct par un point ou un point-virgule. L'usage d'une virgule et l'absence de retour à la ligne étaient chacun légèrement pénalisés.

- Monsieur le Président ! Monsieur le Président !

Il s'agissait ici de respecter les normes anglophones de ponctuation dans du discours direct. Les guillemets en chevrons à la française à la place de guillemets simples (traditionnellement britanniques) ou doubles (traditionnellement nord-américains) n'étaient donc pas acceptés. Le maintien du tiret était pénalisé, d'autant plus s'il apparaissait également dans la réplique située plus loin dans le texte. Le titre honorifique « Monsieur » correspond à l'abréviation *Mr* suivie d'un point (usage nord-américain) ou non (usage britannique). La forme pleine, *Mister*, était ainsi légèrement sanctionnée. Il fallait par ailleurs conserver la majuscule au titre présidentiel, et ne surtout pas le faire précéder de *the*, ce qui était une lourde erreur de détermination. Le titre *Sir*, quant à lui, était trop vague et constituait une réduction ne permettant pas de traduire l'adresse au président. Il était donc fortement sanctionné, d'autant plus s'il était articulé à *President* dans une combinaison improbable (*Sir President*).

Propositions de traduction

In all the shots // In every shot,
where / in which only the camera angle changed, // with only the camera angle changing, // the only
change being the camera angle, // whose only change was the camera angle,
Emmanuel Macron could be seen // you could see Emmanuel Macron
shaking hands with / the hand of his visitor of the day
when suddenly / all of a sudden someone / somebody started / began / would start / would begin
shouting / to shout / crying out / to cry out . / :
“ / ‘Mr(.) President! Mr(.) President!’ ”

Segment 9

Les caméras paniquaient un peu, cherchaient brièvement l'auteur de l'interpellation, puis se fixaient sur un jeune homme barbu au visage émacié et au regard fiévreux.

Les caméras paniquaient un peu

Comme cela a été signalé en préambule, il convenait de conserver la personnification des caméras. Il était donc exclu d'aplanir la métaphore en utilisant *cameramen* ou un simple verbe de mouvement (*started shaking, jerking, etc.*). Les formulations ayant recours au mot *panic* convenaient (*got into a bit of a panic ; got a bit panicky ; panicked a bit*), ainsi que les expressions idiomatiques comme *got in(to) a tizzy, went a bit haywire* ou *went into a bit of a frenzy*, qui ont été bonifiées.

La détermination définie devant *cameras* s'imposait et le recours au *would* fréquentatif était possible. Il fallait toutefois s'abstenir de panacher sans logique l'usage de *would* et celui du prétérit simple, tout en évitant également trop de répétitions du modal, qui risquaient d'alourdir l'ensemble.

cherchaient brièvement l'auteur de l'interpellation

Le verbe « chercher » pouvait être traduit par *look for*, mais un recours au verbe *pan around for* ou *seek* s'est vu bonifié. Pour traduire le GN « l'auteur de l'interpellation », le jury a accepté *the heckler* ou *the man/person responsible for the heckling* ou *who had done the heckling*. Le recours au calque *author* et la traduction d' « interpellation » par *call/calling* (ou bien sûr *arrest*) ont été fortement pénalisés. Il fallait éviter une répétition par rapport au segment 5 (« apostrophait »), ainsi que toute sur-translation (comme *culprit* pour « auteur ») ou transformation syntaxique (comme transformer le groupe verbal juxtaposé en une participiale en *-ing*).

puis se fixaient sur un jeune homme barbu au visage émacié et au regard fiévreux

Les meilleures traductions pour « se fixer » étaient *settle*, *focus* ou encore *zero in*. En ce qui concerne le long groupe nominal, les deux possibilités *young bearded man* et *bearded young man* ont été acceptées. La première suit la logique des adjectifs subjectifs qui précèdent les adjectifs objectifs, tandis que la deuxième illustre le figement de *young man* comme une entité lexicale unique. Les deux groupes prépositionnels qui suivent pouvaient être traduits tels quels (*with a gaunt / emaciated face and a feverish look (in his eyes)*), tandis que le premier pouvait également être rendu par un adjectif composé en position pré-nominal (*gaunt-faced*). Il fallait cependant s'abstenir d'effectuer la même opération pour « au regard fiévreux », afin de laisser le groupe prépositionnel en fin de phrase pour préserver la connection entre « fiévreux » et « nerveux » dans la phrase d'après.

Le mot « émacié » ne pouvait être traduit par *thin* (sous traduit) ou *skinny* (d'un registre trop informel).

Propositions de traduction

The cameras got in(to) a bit of a panic/tizzy / got a bit/a little panicky / panicked a bit/little / went a bit/little haywire / into a bit of a frenzy (*would possible*),
briefly looked (around) for / looked briefly around for / panned around for / briefly sought (*would possible*)
the heckler / the man/person responsible for the heckling / who had done the heckling,
then (they) settled / focused / zeroed in (*would possible*) on
a gaunt-faced bearded young man / a bearded young man / a young bearded man with a
gaunt/emaciated face
and a feverish look (in his eyes) / and a feverish gaze.

Segment 10

Les gestes nerveux, à bout de patience, ce dernier demeurait silencieux un court instant.

Les gestes nerveux.

Le groupe nominal à valeur adverbiale ne pouvait être traduit mot à mot et le jury a préféré une transposition du nom en un verbe au participe présent et de l'adjectif en un adverbe (*gesturing nervously*), plutôt que le recours à un groupe prépositionnel (*with nervous gestures*). Il fallait également résister aux tentations d'étoffer inutilement le GN et respecter le sémantisme du verbe, sans sur-traduire (*gesticulating*) ni sous-traduire (*moving*).

à bout de patience.

Le groupe prépositionnel *out of patience* portait à confusion et risquait d'avoir une interprétation causale (cf. *out of fear* = « par peur »), il semblait donc plus judicieux d'employer ce que l'on appelle une construction absolue, comme *his patience exhausted* ou *his patience wearing thin*. Il était possible

également d'opter pour *running out of patience*, mais en gardant à l'esprit les problèmes de répétitions potentielles par rapport au segment 3 (*in the long run, running out of steam*).

L'expression idiomatique *at the end of his tether* montre une bonne connaissance de l'anglais mais ne correspond pas tout à fait au sens du texte, car elle signifie plutôt « être au bout du rouleau ».

ce dernier demeurait silencieux un court instant.

Il fallait éviter de recourir à l'expression anaphorique *the latter*, parce qu'elle est d'un registre légèrement trop formel et qu'elle implique un choix explicite entre deux référents mentionnés à proximité l'un de l'autre. La meilleure traduction passait par un simple pronom personnel. Pour le verbe, *remain* était plus adéquat que *keep* pour des raisons de registre (on a « demeurer » et non simplement « rester ») et le recours à *be + V-ing* était catégoriquement exclu, puisqu'il s'agit d'un verbe statif. L'emploi d'un *would* fréquentatif, en revanche, était possible. Le reste du segment ne posait pas de problème significatif.

Propositions de traduction

Gesturing nervously,
His patience exhausted / spent / wearing thin / running out of patience,
he remained silent (*would* possible) (for) a short time/while / for a brief moment.

Segment 12

— ***Monsieur Macron ! Je suis le frère d'Alizée Tellier. Ça fait deux mois qu'on est sans nouvelles. Rien n'avance. On a besoin de votre aide.***

— *Monsieur Macron ! Je suis le frère d'Alizée Tellier*

Si cette première partie de segment semble sans difficulté, il faut se garder de certaines erreurs élémentaires qui peuvent nuire à la qualité de la prestation. Ainsi, pour le nom du Président, on n'écrira pas *Mister*, trop familier, mais on choisira entre la forme originale en français et la forme anglaise *Mr.*, le jury ayant jugé les deux acceptables. De la même manière, *the brother of* est recevable car il s'agit d'une première présentation formelle de l'identité de celui qui apostrophe le Président.

Surtout, dans cette partie, les guillemets français (chevrons) sont proscrits. Il faut respecter le retour à la ligne et les guillemets simples ou doubles anglais. Le maintien de tirets français pour les répliques de dialogue est aussi sanctionné.

Ça fait deux mois qu'on est sans nouvelles.

Le risque dans cette partie du segment est un évitement de la difficulté grammaticale par une réorganisation syntaxique ou un ajout (*from her*) qui aurait comme effet de dénaturer le texte original. Il s'agit somme toute d'une forme assez classique qui figure dans la plupart des livres de grammaire de la langue anglaise, où à partir de *It's (been)...* la phrase se poursuit à l'aide du prétérit (avec ou sans *last*) ou du présent du parfait (cette fois-ci sans *last*). Les deux formes sont acceptées, en faisant attention à respecter la logique discursive et le choix du registre de la langue (britannique ou américain), *It's two months since...* étant une structure utilisée en anglais britannique.

Rien n'avance. On a besoin de votre aide.

Ces deux phrases simples, courtes, se traduisent sans grande difficulté, si ce n'est qu'il faut bien cibler la forme au présent, soit *be + V-ing* avec le verbe *move*, soit le prédicat d'existence *there's* suivi du négatif *no*. L'utilisation de la voix passive serait une erreur de registre ou une réécriture. Il en va de même pour la deuxième phrase où la forme impersonnelle « on » se traduit très naturellement à l'aide du pronom *we*.

Propositions de traduction

“Mr(.) / Monsieur Macron! I am / I'm Alizée Tellier's brother / the brother of Alizée Tellier. It's been two months / It's two months (GB) since we (last) had any news / since we (last) heard anything / since we've had any news / since we've heard anything. Nothing's moving forward. / There's no progress at all / absolutely no progress. We need your help.”

Segment 13

Un plan serré cadrerait alors le Président qui dans son style habituel surjouait l'impassibilité, affectait la sourde oreille.

Un plan serré cadrerait alors le Président

Ici le vocabulaire est central où il faut distinguer entre un simple « gros plan » (*close-up*) et le plan « serré » (*tight close-up shot*), mais aussi où le terme « cadrer » ne peut être traduit par *frame* en anglais, un contre-sens. *To center* (/ -re, GB) ou *to pan in (on)* constituaient les équivalents les plus appropriés. *Close-up* forme un seul mot, mais il peut s'écrire avec ou sans trait d'union.

Toutefois, au-delà du choix du vocabulaire, on retrouve le cas de l'imparfait, et donc la distinction entre le prétérit et la valeur fréquentative avec *would*, d'où le choix entre *then panned in on...* et *would then pan in on*. Par souci de cohérence textuelle on choisira une forme ou l'autre en connaissance de cause.

Il faut retenir également la nécessité d'ajouter une virgule après *President* afin de conférer à la proposition relative suivante, avec *who*, son caractère de proposition non-restrictive.

qui dans son style habituel surjouait l'impassibilité.

Le choix du vocabulaire est encore central ici, entre *overlay* et *overdo* en évitant les sens de toute *exaggeration*.

Pour les candidats qui auraient voulu s'essayer à la transposition, la tournure *acted excessively impassive* a été jugée louable. L'économie de cette tournure apporte un effet stylistique, alors que d'autres formes de réécriture (*made excessive efforts to appear*) ajoutaient une lourdeur qui n'était pas bienvenue.

Nous retrouvons à nouveau, ici et dans la dernière phrase, le choix entre le prétérit et la valeur fréquentative avec *would*. Ce choix a été souvent commenté et a caractérisé l'ensemble du texte.

Quant au substantif « impassibilité », de nombreux équivalents étaient possibles (*impassibility, impassiveness, stolidness, stolidity*). Tout en ne pénalisant pas l'absence d'article, qui renvoie à la notion générale, le jury a jugé préférable l'emploi du possessif *his* devant le nom, car en anglais cela souligne une caractéristique propre.

affectait la sourde oreille.

La coordination à l'aide de *and* est un étoffement nécessaire ici pour que le sens des verbes à la suite puisse être compréhensible.

Si les deux formes verbales (le prétérit et la forme fréquentative avec *would*) sont souvent possibles, il convient toutefois d'éviter la répétition des occurrences de *would*, qui peuvent parfois ajouter une certaine lourdeur au texte, comme indiqué précédemment. Par ailleurs, il est possible ici pour des raisons stylistiques de se passer de la coordination et d'utiliser la forme en *-ing* avec *pretending* ou *feigning*.

Pour terminer, à la place de *not to hear*, il est possible de recourir à la forme équivalente en anglais *turn a deaf ear*, sans oublier de rendre le sens du verbe « affecter », ici par une forme adverbiale, *seemingly*.

Propositions de traduction

A tight (close-up) shot / A tight close-up then panned in / centered (centred – GB) on the President / would then pan in / center (/ -re) on the President, who(,) in his usual / customary style(,) /who, characteristically, overplayed / overdid /would overplay / would overdo (his) impassivity / impassiveness / stolidness / stolidity / acted excessively impassive (,) and pretended / feigned not to hear / and would pretend... /, pretending / feigning not to hear / seemingly turning a deaf ear.

Rapport présenté par Jérôme Quintana

Avec les membres de la Commission Thème (Benjamin Baudin, Noémie Leduc, Mathilde Pinson et Laurence Reed) et la contribution du jury

2.2.2. Version

Will Self est un écrivain et journaliste britannique né en 1961. En 2000, à l'occasion du centenaire de la mort d'Oscar Wilde, il déclare dans *The Observer* :

"One of my projects for the year of Wilde is to finish writing a new movie version of his classic *The Picture of Dorian Gray* (1890). I've updated the action from the end of the 19th century to the end of the 20th. Plus ça change? – as dear Oscar might say himself. Well, not much. Of course, in the original, the buried metaphor-that-wasn't-really-a-metaphor was syphilis – which Wilde himself suffered from. And in my version it will be AIDS. Other than that, the observations of social mores, the melodrama of debauched morals and the superlative epigrams, which apotheosise everything, all remain as fresh as the day they were penned."

Telle était donc l'intention de l'auteur en écrivant le roman dont notre texte est extrait : transposer la décadence de la fin du XIX^e siècle au Londres de Margaret Thatcher et de Lady Diana, du Sida et du mouvement punk. Le titre du roman renvoie certainement à l'aphorisme de Wilde : « Imitation is the sincerest form of flattery that mediocrity can pay to greatness ». Will Self inscrit donc avec précaution son hommage à l'œuvre de l'écrivain anglo-irlandais dans cette entreprise d'imitation, et fait de son personnage principal, Henry Wotton, l'incarnation de cette démarche. Contrairement au Lord Henry d'Oscar Wilde, le Wotton de Will Self n'est plus un aristocrate – en tout cas, il n'en a plus le titre. Par conséquent, il ne peut que tenter de se comporter comme tel. Mais n'est pas Lord Henry qui veut : la séduisante nonchalance de son ancêtre wildien devient chez lui paresse et mauvais goût. On le voit dans l'extrait qui nous intéresse, rien ne va chez lui : il s'est offert un costume taillé sur mesure, mais

celui-ci baille aux genoux, il a des mocassins en cuir mais ils sont éraflés. Bref, il aimerait être un gentleman, mais comme le rappelle cruellement le narrateur, il n'est qu'un « lazy bastard » qui cherche désespérément quelqu'un de plus intéressant à qui parler. Et ce n'est malheureusement pas la femme de Wotton, cachée derrière lui à la fin de notre extrait, qui semble capable d'occuper cette fonction. L'écart entre ce que Henry Wotton aimerait être et ce que la société qui l'entoure en a fait prend vie dans cet extrait, pour notre plaisir coupable. Une de ses manifestations dans le texte est le va-et-vient incessant entre un langage soutenu, voire pompeux, et un style très familier, qui requiert donc du traducteur une attention particulière vis-à-vis des choix lexicaux. La tension entre le désir et la réalité pervertit également le regard que Henry Wotton porte sur la scène décrite dans cet extrait. Ainsi, les passages plus oniriques à l'instar du paragraphe de conclusion doivent tout de même rester ancrés dans l'inévitable réel de Wotton, rendant impossibles de fantasques interprétations.

Remarques générales

Nombre de copies ont témoigné d'une lecture attentive du texte et de bons réflexes de traduction.

En revanche, certaines traductions ont constitué des **non-sens** qui auraient dû être identifiés comme tels par les candidats, comme par exemple *his knobbly Adam's apple* (segment 9), traduit dans une copie par « sa pomme d'Adam en forme de bouton de porte ».

Des confusions lexicales ont paru surprenantes comme celle entre *brow* (« front ») et *eyebrow* (« sourcil ») ou entre *crow* (« corbeau ») et *scarecrow* (« épouvantail ») ; le mot *shoulder blades* semble avoir lui aussi été souvent inconnu et a alors fait l'objet de calques menant au non-sens (« les lames d'épaules »).

Par ailleurs, certains candidats prennent encore **trop de libertés** à l'égard de la syntaxe et la ponctuation du texte de départ. Les **réagencements syntaxiques** sont souvent inutiles, et probablement effectués pour éviter un obstacle à la traduction, mais ceci est contraire à l'esprit de l'exercice de traduction à l'agrégation, le texte produit par le candidat devant être aussi fidèle que possible au texte source.

Enfin, dans la plupart des copies, le début du texte était mieux traduit que la fin. En dépit des difficultés que pouvaient poser les segments 12 et 13, nous profitons de cette observation pour rappeler aux candidats l'**importance de bien gérer leur temps et de procéder à une relecture attentive** qui permet une véritable prise de recul vis-à-vis de la traduction retenue. De la même manière, il est indispensable que les candidats procèdent à une **analyse du texte** avant même de commencer à le traduire et ce afin de faire des choix de temps éclairés et d'éviter des contresens majeurs sur le texte.

SEGMENT 1 : *Upper-class people – that much was clear.*

Upper-class people

Le contexte offert par l'ensemble du texte trahit un mépris certain pour la classe sociale à laquelle appartient Henry Wotton. Aussi, il est judicieux de faire l'élision d'un mot tel que « société », au sein de l'expression « la haute société », pour marquer le caractère préconstruit de cette catégorie. De la même manière, le terme « bourgeoisie » engendrerait un faux-sens puisque cette classe est à distinguer de celle que les Britanniques appellent *upper class*. Certains termes tels que « les classes supérieures » constituent une catégorisation trop socio-économique, tandis qu'une formulation telle que « les gens de classe supérieure », avec omission de l'article définit devant le nom « classe » constitue un contresens puisqu'il s'agit alors d'un jugement sur l'apparence ou la posture, et non plus sur la classe sociale. En

l'absence de co-texte gauche, la détermination ne peut être estimée avec certitude et son choix est alors laissé à l'appréciation du candidat.

– that much was clear

En ce qui concerne la ponctuation, on privilégie deux points pour rendre en français le tiret long du texte d'origine, en raison de la relation établie entre les termes par ce tiret : ce qui suit le tiret est une observation, un jugement porté sur ce qui le précède. Par conséquent, un point-virgule serait moins heureux et un point ou des parenthèses dénoteraient une erreur de compréhension.

Le danger de cette partie de segment réside dans le calque, qui mènerait au contresens (« c'était assez clair » / « ça, c'était clair »).

Propositions de traduction

Les / Des gens de la haute : sans aucun doute / cela ne faisait aucun doute.

SEGMENT 2 : *Anyone would've judged Henry Wotton to be so by his hauteur alone*

Segment traité dans la partie ECT

SEGMENT 3 : *by the way his arrogant, supercilious face was looking past its own image in the mirror, as if searching for someone more interesting to talk to.*

by the way his arrogant, supercilious face

Ce début de segment n'a pas posé de problème particulier aux candidats qui, dans l'ensemble, n'ont pas cédé à la tentation d'un réagencement inutile et ont opté pour une traduction assez littérale. Il s'agissait alors uniquement de veiller à la correction syntaxique en français en utilisant la forme « dont » et non pas la conjonction « que ».

De la même manière, l'adjectif *arrogant* et le nom qu'il qualifie *face* peuvent être rendus par « son visage arrogant ». En revanche, l'adjectif *supercilious* ne peut, lui, être traduit en français par son équivalent littéral « supercilieux » qui signifie « rébarbatif, sévère ». Il faut donc lui préférer les adjectifs « dédaigneux », « hautain », « suffisant », « méprisant » ou encore « condescendant ». Par ailleurs, il est préférable en français de coordonner les deux adjectifs plutôt que de conserver l'apposition qui constitue un calque syntaxique lourd.

was looking past its own image in the mirror,

Un nombre conséquent de candidats a ressenti le besoin d'étoffer le verbe à l'aide de l'expression « être en train de ». Cet étoffement, qui alourdit considérablement la syntaxe, est inutile, l'imparfait rendant parfaitement l'aspect BE + V-ing du verbe au prétérit.

Le groupe nominal *its own image* peut être simplement traduit par « sa propre image » en français. L'emploi du nom « reflet » est envisageable également mais dans ce cas, sans l'adjectif « propre » qui créerait une redondance.

as if searching for someone more interesting to talk to.

La locution conjonctive *as if* peut aisément être traduite par son équivalent immédiat en français : « comme si ». Toutefois, le gérondif en anglais doit être étoffé en rétablissant le sujet sous-entendu : « comme s'il cherchait », et en prenant soin de procéder à l'aménagement orthographique qu'entraîne le pronom personnel « il ».

En ce qui concerne la fin du segment, certains candidats ont traduit la préposition *to* du texte source par la préposition « avec » en anglais, ce qui représente une légère sur-translation sous-entendant une réponse de la part de l'image dans le miroir. Par ailleurs, il est inutile d'étoffer le verbe *talk* en optant pour des verbes comme « s'entretenir », « échanger » ou « converser ». Comme cela a été expliqué en introduction, la fidélité au texte source est à privilégier lorsque la traduction obtenue est correcte en français. Le verbe « parler » convient donc parfaitement.

Propositions de traduction

à / par la façon / manière dont son visage arrogant / prétentieux regardait par-delà / au-delà de sa propre image / son reflet dans le miroir / la glace comme s'il cherchait quelqu'un de plus intéressant à qui parler.

SEGMENT 4 : *Someone who didn't have reddish curly hair, and eyes like the buttons of an undertaker's suit sewn on to an expanse of waxy pallor.*

Quoique séparé de la principale par une ponctuation forte, le segment 4 reprend le segment 3, reprise signalée notamment par le biais de la répétition de « someone », sujet de la relative. Il faut comprendre que le portrait brossé dans cette relative correspond en négatif à celui de Wotton, mais que ce dernier ne veut justement pas se retrouver dans le miroir.

Someone who didn't have

La répétition doit être conservée pour expliciter le lien entre les propositions, si bien que la réutilisation de « quelqu'un » s'impose ici.

En ce qui concerne le temps à utiliser, le repérage de la subordination du segment 4 à la principale du segment 3 permet d'éviter un écueil majeur. Le jury ne peut qu'encourager les candidats à bien effectuer les repérages préalables à la traduction. Cela permet d'éclaircir de nombreuses hésitations sur le choix des temps, notamment en cas de concordance comme c'est ici le cas.

En effet, dans une relative déterminative, « le subjonctif s'accorde avec la restriction qui affecte l'antécédent ». « L'indicatif présupposerait l'existence [...], le subjonctif définit un type [...] dont on n'est pas sûr qu'il existe une occurrence » (Riegel, p. 570). Le référent indéterminé par excellence, « quelqu'un », n'est par définition évoqué que par ses propriétés inscrites dans la relative et le subjonctif doit par conséquent mettre l'accent sur la restriction qui s'opère par le biais de la négation (« didn't have »). Le reflet de Wotton dans le miroir étant bien présent, le personnage cherchait bien quelqu'un qui, par restriction, n'eût pas correspondu à ce reflet-là. Les candidats ayant correctement repéré la relative déterminative ont dû faire attention à ne pas succomber à la traditionnelle confusion du subjonctif imparfait avec le passé simple, sans accent circonflexe : « il eut ».

Toute utilisation du mode indicatif avec une traduction au passé simple ou à l'imparfait est sanctionnée. L'utilisation du subjonctif présent, quoiqu'acceptable dans la langue parlée, n'est pas heureuse à l'écrit, dans un texte aussi soigné. Elle constitue donc une erreur de registre ou de concordance de temps. Le jury souhaite d'ailleurs rappeler aux candidats que la nature des textes proposés en traduction à

l'agrégation appelle parfois l'utilisation de conjugaisons rares dans la langue cible et qu'il est attendu des candidats qu'ils les maîtrisent.

Reddish curly hair,

Si « la façon de distinguer, segmenter, organiser les couleurs varie de culture à culture » (Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, p. 425), il est attendu des candidats qu'ils connaissent les variations entre l'anglais et le français. Si « red hair » peut signifier des cheveux rouges, il est assez peu vraisemblable que le personnage décrit ici arbore une coloration aussi artificielle qui ne semble guère correspondre à ses ambitions en termes d'élégance vestimentaire. Le personnage est donc « roux ». Cependant, il est dommage de ne pas prendre en compte la morphologie de l'adjectif « reddish ». En effet, le suffixe *-ish* doit être rendu par une de ses deux valeurs potentielles : soit dépréciative, avec « roussâtres », soit d'imprécision avec « tirant sur le roux ». Toute proposition prenant en compte l'affixe à travers une modulation de la couleur (« auburn », « acajou », « blond vénitien ») est préférable à celles ignorant la nuance chromatique (« rouge », « rouquin »).

Lorsqu'il s'agit des membres du corps, la détermination du groupe nominal répond d'une règle claire quoique différente en anglais et en français. En français, les membres ou les parties du corps sont généralement déterminés par l'article défini, ici « les cheveux ». Toute utilisation du possessif (« ses ») ou de l'indéfini (« des ») participerait d'une faute grammaticale et l'utilisation du démonstratif (« ces ») constituerait un étoffement de la dynamique dépréciative du segment.

And eyes like the buttons of an undertaker's suit

La coordination par « *and* » cache une coordination de constituants négatifs et il sera donc d'usage, à l'écrit, d'utiliser la conjonction « *ni* ». Par ailleurs, quand cette conjonction coordonne deux termes appartenant à la même catégorie, elle doit être répétée devant chaque terme et faire précéder le verbe de « ne ».

La détermination des yeux devait suivre la règle rappelée plus haut (voir *supra*).

Les locuteurs français ont à leur disposition de nombreux outils pour traduire « like », c'est à dire la similitude qui n'est pas l'identité : « semblables aux » est celui qui obtient notre préférence par rapport à « comme », « pareils aux » ou « tels » qui, dépendamment du contexte, peuvent davantage pencher vers l'identité. Au vu des outils à disposition, toute périphrase, notamment par le biais d'une relative (« qui ressemblaient ») participerait d'un étoffement non nécessaire.

La traduction du noyau du groupe nominal se fait assez naturellement avec « bouton » et « costume ». Seule la traduction de « undertaker » demande aux candidats d'effectuer une particularisation lors du passage au français. En effet, les divers « entrepreneurs », « directeurs » ou même « employés » des pompes funèbres — quoique de bonnes traductions dans des contextes différents — ne portent pas nécessairement le costume distinctif du « croque-mort » dont il est question ici et dont le jury a reconnu et accepté les différentes graphies. En ce qui concerne la détermination de chacun des trois noms du syntagme, le jury attend l'article défini « les » devant « boutons » pour traduire la valeur de *préétabli* portée par « the ». Ensuite, plusieurs combinaisons sont possibles afin de rendre le génitif catégorisant. Les candidats peuvent aussi bien choisir « les boutons de costume d'un croque-mort » que « les boutons du costume d'un croque-mort » ou encore « les boutons d'un costume de croque-mort ».

Sewn on to an expanse of waxy pallor

Cette partie de segment a donné lieu à de nombreuses erreurs, certainement dues à l'inattention quant à la paronymie. Il ne s'agissait ainsi pas de « semer » (sown), de « dépenser » (expense), mais bien de « coudre » sur une « étendue ».

Beaucoup de candidats ont ici tenté un chassé-croisé comme « cire pâle ». Le jury souhaite ici rappeler que les opérations de traductions, si elles doivent être connues, ont vocation à être utilisées lorsque cela est nécessaire, c'est-à-dire lorsqu'aucune autre possibilité plus proche du texte n'est recevable. Faute de quoi, l'opération de traduction superflue est sanctionnée. Pour qualifier la « pâleur », les épithètes « blême » ou « blafarde » ne permettraient pas de rappeler la texture connotée par l'adjectif « waxy » comme le fait « cireuse ».

Sur une note à la fois légère et tout à fait sérieuse, le jury souhaite rappeler aux candidats la nécessité absolue de prendre du recul afin d'éviter des traductions absurdes, comme celle trouvée dans une copie : « cousu sur le dos d'un ragondin pelé ».

Propositions de traduction

Quelqu'un qui n'aurait / qui n'eût ni les cheveux bouclés et roussâtres / tirant sur le roux, ni les yeux semblables aux boutons de costume d'un croque-mort, cousus sur une étendue d'une pâleur cireuse.

SEGMENT 5 : *There are those for whom all existence is the first hour of a promising cocktail party, and Henry Wotton was one of them.*

Ce segment ne comporte pas de difficulté majeure et les candidats ont globalement bien réussi à négocier le registre.

There are those for whom

S'il est peut-être tentant d'étoffer avec « gens » ou « personnes », le jury retient « il y a ceux », la proforme étant plus proche du texte. Il convient de ne pas confondre le pronom relatif objet avec le génitif et par conséquent ne pas traduire par « dont l'existence ». « Il y a ceux pour qui » est tout à fait acceptable, tout comme « il y a ceux pour lesquels ».

All existence is

Il faut comprendre dans cette phrase que, pour les gens appartenant à la catégorie dont il est question ici, la vie peut s'apparenter à la première heure d'un cocktail et non, comme le jury l'a constaté dans certaines copies, que toutes les vies (« toute existence ») se résument à un cocktail, ou encore que seule leur vie (« leur existence ») s'y résume. Une lecture attentive et une rapide étude de la détermination permet d'éviter de nombreux contresens.

Les vertus globalisantes du pronom « all » sont à mettre en relation avec la copule BE afin de comprendre l'idée principale de ce segment, celle de *résumé*. Parce que la charge sémantique du résumé est répartie à la fois sur le pronom et sur le verbe-copule, les candidats peuvent réfléchir à plusieurs solutions :

- La première consiste à faire porter la charge sémantique sur le syntagme nominal sujet via un adjectif (« toute l'existence ») ou bien un syntagme adjectival (« l'existence tout entière »). Dans ce cas, le verbe copule BE, dans le contexte d'opinion du co-texte gauche, se traduit par

« s'apparente » sans risque de sur-traduction. Au contraire, traduire par « est » sous-entendrait qu'il n'y aurait rien en dehors de de la première heure.

- La seconde solution retenue consiste à faire porter la charge sémantique du résumé sur la traduction de « is » avec « l'existence se résume à ». Il est alors important de n'utiliser qu'un démonstratif dénué de valeur globalisante pour la détermination du syntagme nominal sujet. Les candidats ayant fait porter la charge sémantique du résumé sur les deux pôles (« toute l'existence se résume à ») ont été pénalisés.

Ont également été pénalisées les erreurs de registre (« tient dans »), les sur-traductions (« qui ne vivent que ») et les formulations maladroites (« ressemble à »).

The first hour of a promising cocktail party,

Si la langue française se permet certains anglicismes, tous ne sont pas lexicalisés. Une « cocktail party » ne l'est pas et constitue donc dans cet exercice une non-traduction. D'autres expressions peuvent paraître lexicalisées, comme « apéro dinatoire », mais ne recouvrent pas la même réalité que « cocktail party ». « Soirée mondaine » et « réception » s'en rapprochent davantage mais la métonymie « cocktail » ou la forme complète « soirée cocktail » sont de meilleurs choix encore.

« Promising » se traduit ici directement par « prometteur ». Les tentatives de transposition mènent invariablement à des étoffements non nécessaires (« plein de promesses ») ou des sur-traductions (« qui s'annonce bien »). Les candidats doivent déterminer la portée de l'adjectif « promising ». De nombreuses copies ont fait porter l'adjectif « prometteur » sur « la première heure », ce qui a engendré des contresens.

Les traductions retenues sont les suivantes : « la première heure d'un cocktail prometteur/d'une soirée cocktail prometteuse ».

And Henry Wotton was one of them

Le français accepte parfaitement la coordination sans la virgule. L'absence de la ponctuation n'a donc pas été sanctionnée.

Ce passage ne pose pas de difficulté majeure mais les candidats doivent veiller à bien agencer le rappel anaphorique de la proforme « them » en fonction de leur traduction du début du segment.

Les traductions possibles sont nombreuses : « Henry Wotton en faisait partie/était l'un d'entre eux/l'un d'eux ». Éventuellement, dans le cas où le candidat ou la candidate n'avait pas utilisé « ceux » en début de segment, le jury a accepté « était de ceux-là ».

Le jury n'a cependant accepté aucun réagencement (« et c'était le cas de Henry Wotton ») et met en garde les candidats contre des syntaxes hasardeuses (« Henry Wotton en était ») lors de phénomènes de rappel anaphorique ou cataphorique.

Propositions de traduction

Il y a ceux pour qui / pour lesquels l'existence se résume à / toute l'existence s'apparente à la première heure d'un cocktail prometteur et Henry Wotton en faisait partie.

SEGMENT 6 : *If any further confirmation were needed, it was provided by his tailoring: Wotton was swaddled in class.*

Ce segment entame une description détaillée du personnage de Henry Wotton, dont la tenue vestimentaire est à la fois recherchée et négligée. Le passage se caractérise par un registre de langue relativement élevé, ce qu'il fallait respecter dans la traduction en français.

If any further confirmation were needed : cette première partie pose plusieurs difficultés : la forme passive *were needed* peut être rendue par le verbe « falloir » ou par le recours à l'adjectif « nécessaire ». On peut donc penser à des formules telles que « S'il fallait », « S'il eût fallu », « Eût-il fallu » ou encore « Une confirmation supplémentaire eût-elle été nécessaire ». Plusieurs temps et modes (l'imparfait de l'indicatif et le plus-que-parfait du subjonctif) sont acceptables mais le jury attire l'attention des futurs candidats sur l'impossibilité d'avoir ici recours au conditionnel : « S'il aurait fallu ».

Les noms « confirmation » ou « preuve » ont un emploi dénombrable ou discontinu en français et le recours à l'article indéfini paraît ici nécessaire : les traductions « une preuve » / « une confirmation » peuvent convenir mais pas « davantage de confirmation », par exemple. Pour traduire *further*, il importe de trouver une collocation permise par le nom retenu : « une confirmation supplémentaire » est une des traductions acceptées, mais « de plus amples confirmations » est un choix moins convaincant.

Le déterminant *any* n'a rien de surprenant dans une proposition hypothétique, aussi des formulations telles qu'*une quelconque confirmation / la moindre confirmation* relèvent de la sur-traduction.

It was provided by his tailoring : il est important de bien repérer que *it* reprend ici *any further confirmation*. Le choix du pronom en français doit donc être cohérent avec celui du nom (pour reprendre « une confirmation », par exemple, c'est le pronom « elle » ou « la » qu'il faut employer). L'utilisation de « cela » est en revanche peu adéquate (« cela était fourni »). Le nom *tailoring* a posé problème à beaucoup de candidats, qui l'ont traduit par « habits », « tenue », « tenue vestimentaire », « mise », « la façon dont il était habillé », alors que *tailoring* renvoie plus précisément à la coupe ou la confection des vêtements.

Pour la traduction de la forme passive *was provided*, plusieurs solutions sont acceptables : le pronom « on » (« on la trouvait dans la coupe de ses habits ») mais également la voix active avec des verbes tels que « fournir », « apporter » ou « procurer » : dans le second cas, le recours à une structure présentationnelle du type « c'est X qui » permet de focaliser l'élément X, afin de reproduire l'effet produit par la focalisation du syntagme prépositionnel *by his tailoring* en fin d'énoncé (« end-focus principle »). Des propositions telles que : « c'est la confection de ses habits qui l'apportait / la fournissait / la procurait » sont donc acceptables.

Wotton was swaddled in class : la difficulté principale de ce passage tient à ce que *class* peut renvoyer à l'élégance mais aussi à la classe sociale du personnage. Il est donc attendu que la traduction conserve ce double sens. Les propositions qui privilégient l'une de ces significations ou qui ne conservent pas l'idée de contention véhiculée par le verbe *swaddle* ne sont pas entièrement satisfaisantes, comme par exemple, « Wotton était tiré à quatre épingles / s'habillait avec classe / était enveloppé d'une grande classe / était cerné par le chic / était revêtu de tous les signes distinctifs de sa classe ». Il faut leur préférer des propositions telles que « Wotton était emmaillotté dans sa classe / bardé de classe / engoncé dans la classe / cintré par la classe ». Signalons au passage que les noms propres font partie du barème et que mal orthographe *Wotton* est sanctionné.

Propositions de traduction

S'il fallait / S'il eût fallu / Eût-il fallu une preuve supplémentaire / une confirmation supplémentaire), / Une confirmation (supplémentaire) eût-elle été nécessaire, on la trouvait dans la coupe de ses vêtements, on la trouvait dans sa tenue sur mesure / la confection de ses habits / vêtements / c'est sa tenue sur mesure / la confection de ses habits qui l'apportait / la fournissait

/ la procurait : Wotton était emmailloté dans sa classe / était bardé de classe / engoncé dans la classe / cintré par la classe

SEGMENT 7 : *His immaculately-cut three-piece Prince of Wales-check suit bagged slightly at the knee;*

His immaculately-cut three-piece Prince of Wales-check suit : ce passage comporte des difficultés lexicales (*Prince of Wales-check*) et syntaxiques (l'agencement du syntagme nominal). Il n'est pas question ici de la personne du prince de Galles mais d'un tissu à carreaux appelé « prince-de-galles » ou « prince de galles » : toute traduction du type « à la manière du prince de Galles » ou « dans le style du prince de Galles » relève donc du contresens. Il convient par ailleurs de traduire *suit*, et le choix de « son trois-pièces » au lieu de son « costume trois-pièces » relève de l'omission et introduit une confusion avec un logement de trois pièces.

Il importe également de noter que l'adverbe *immaculately* modifie ici le participe passé *cut* : le segment ne renvoie donc pas à un costume d'une propreté immaculée mais à un vêtement à la coupe impeccable.

Bagged slightly at the knee : le verbe *bag* a donné lieu à des contresens (« tombait », « était déformé », « plissait », « formait des poches ») ou à des traductions maladroites (« se relâchait légèrement ») ; les verbes « bâiller » ou « pocher » ont en revanche été acceptés. On peut d'autre part noter qu'un étouffement tel que « au niveau des genoux » est inutile, alors que « aux genoux » est parfaitement acceptable. Le jury met également en garde les futurs candidats sur l'utilisation abusive d'adverbes en *-ment* en français qui, s'ils sont trop nombreux, peuvent alourdir le texte. Ici, on peut songer à la locution adverbiale « un peu » pour traduire *slightly*.

Propositions de traduction

Son costume trois pièces (en) Prince de Galles / Prince-de-Galles / prince de galles (à carreaux) parfaitement / impeccablement taillé / coupé pochait / bâillait un peu / légèrement aux genoux ;

SEGMENT 8 : *his off-white butterfly-collar linen shirt frayed a tad at the cuff and the link holes; his red knitted silk tie was casually knotted.*

Poursuivant la description de l'apparence vestimentaire du personnage, ce segment présente un certain nombre d'écueils lexicaux pour les candidats. Sa traduction requiert une connaissance assez précise des termes relatifs à l'habillement, ainsi qu'un peu de discernement pour identifier l'option la plus sûre quand le français n'offre pas de correspondance directe pour certains mots.

***his off-white butterfly-collar linen shirt* :**

Le noyau du groupe nominal sujet, *shirt*, est ici précédé d'une série d'éléments descripteurs en position adjectivale ; aux difficultés lexicales s'ajoute donc celle d'ordonner ces éléments correctement dans la langue-cible.

Off-white, qui renvoie à un blanc légèrement teinté de jaune ou de gris, peut être rendu par « écru(e) », ou « blanc cassé », qu'il convient de ne pas accorder au féminin. Le nom *butterfly-collar* n'ayant pas de correspondance directe attestée par les dictionnaires, il a posé d'épineux problèmes aux candidats, qui ont parfois opté pour des solutions trop éloignées du style vestimentaire du personnage. Même s'il peut évoquer un imaginaire différent, le col « pelle à tarte » est ce qui correspond le plus à *butterfly-collar*. Le recours à tout autre type de col (« col Mao, col cassé », etc.) s'apparente à un faux-sens ici, tandis

qu'une collocation calquée sur l'anglais (« col papillon ») constitue une sorte de barbarisme, ce nom de col n'étant pas attesté en français. *Linen* est le plus judicieusement traduit par « en lin » ; le recours à d'autres types de textile susceptibles de servir à la confection d'une chemise (« coton », « laine », ou autre) entraîne une pénalité, variable là encore selon le degré de cohérence vestimentaire.

La traduction du verbe *frayed* et du syntagme adverbial *a tad* a donné lieu à un certain nombre de contresens chez les candidats. Les formules « était effilochée / s'effilochait » semblent le mieux décrire ce qu'implique le verbe *fray*, qui désigne ici l'effilage du tissu à l'endroit d'un pli, dû à l'usure. Les synonymes tels que « abimer », « râper », « élimer », « user », « déchirer », etc., constituent des approximations. La locution adverbiale *a tad*, formule légèrement familière, appelle une traduction qui prenne en compte la légère inflexion du registre : « un brin » ou « un tantinet » semblaient offrir la meilleure correspondance de ce point de vue, contrairement à « un peu », « légèrement », « un tant soit peu », trop génériques ou trop soutenus ; « un chouïa », expression issue de l'arabe maghrébin, relevait d'un registre adapté mais paraissait introduire une touche méditerranéenne dissonant légèrement dans le contexte culturel anglophone.

at the cuff and the link holes;

Cuff est ici au singulier mais appelle un pluriel en français. Il ne semble pas y avoir d'alternative recevable à part « manchettes » et « boutons », termes relevant d'une sophistication vestimentaire quelque peu perdue aujourd'hui. La méconnaissance de ces termes en anglais ou de leurs correspondances françaises a parfois donné lieu à des solutions très maladroites (« aux poignées », « au niveau des trous liés »).

his red knitted silk tie

Là encore, l'enchaînement d'adjectifs venant décrire la « cravate » (*tie*) d'Henry Wotton appelle un effort de réagencement en français, en prenant en compte la portée de ces éléments, et les contraintes syntaxiques et stylistiques de la langue-cible : « sa cravate en tricot » ou « sa cravate tricot » (avec l'ellipse de la préposition, selon un usage fréquemment rencontré dans le monde de la mode) paraissent plus heureux que sa « cravate tricotée ». Selon la formulation retenue, il faut choisir entre « de soie » ou « en soie » et décider de faire porter l'adjectif « rouge » sur la cravate ou sur la soie. Bien que s'approchant des formules recevables, des ordonnancements tels que « sa cravate rouge en tricot en soie », « sa cravate en soie tricotée rouge », « sa cravate en tricot rouge de soie » paraissent ici quelque peu maladroites pour des raisons liées à la syntaxe et au style.

was casually knotted.

Si « casuel » existe en français, il a le sens de « qui peut arriver ou non » (Le Robert) et l'utiliser pour traduire « casually » constituait donc un contresens. La locution adverbiale « avec négligence » nous a semblé la meilleure option pour traduire l'adverbe *casually*, tandis que les noms « insouciance » (absence de souci), « désinvolture » (effronterie), « nonchalance » (manque d'ardeur, de vivacité) apportaient des connotations légèrement différentes. La traduction la plus évidente de *knotted* était ici « noué(e) ».

Propositions de traduction

Sa chemise en lin blanc-cassé à col pelle à tarte / sa chemise pelle à tarte était un brin / un tantinet effilochée aux manchettes et aux boutons ; sa cravate tricot en soie rouge / sa cravate tricot de soie rouge ; sa cravate rouge en tricot de soie / sa cravate en tricot de soie rouge était nouée avec négligence.

SEGMENT 9 : *But only a slice of this costume was on view, a long stripe from his knobbly Adam's apple to his scuffed loafers.*

But only a slice of this costume was on view

Ce segment présente quelques difficultés lexicales et exige des candidats une attention particulière pour éviter d'éventuels calques lexicaux et syntaxiques maladroits. Le recours à des correspondances trop directes pour *slice* ou *stripe* peut générer des effets de sens malheureux. Il s'agit de rendre l'idée d'une bande verticale délimitée par le pardessus décrit dans la phrase d'après, en évitant toute répétition malvenue. La solution retenue (« une mince partie ») semble ici préférable à des termes plus généralement associés à la nourriture tels que « tranche », « morceau » ou « portion ». *Costume* peut se traduire très simplement par « costume ».

La traduction *on view* doit donner lieu à une recatégorisation (« était visible / apparente ») pour éviter le calque rencontré dans certaines copies (« en vue »). Concernant le choix de la ponctuation, la préférence est donnée aux deux points pour séparer les deux parties de la phrase plutôt qu'à la virgule présente dans le texte source, le groupe nominal en apposition venant compléter et définir plus précisément le sens de *slice*.

a long stripe from

Le terme *stripe* ne peut se traduire ici par « rayure » ou « zébrure » puisqu'il s'agit d'une forme isolée ; « bande » semble offrir la solution la plus appropriée en l'espèce. L'ellipse du verbe en anglais entre le groupe nominal *a long stripe* et le groupe prépositionnel (*from his knobbly Adam's apple to ...*) appelle un étoffement en français pour éviter un calque syntaxique maladroit (*« une longue bande de sa pomme d'Adam noueuse à ... »). Le groupe prépositionnel n'a pas ici la fonction de complément du nom *stripe*, mais semble davantage opérer comme complément essentiel (de lieu) du verbe en creux : « aller » (« allant/qui allait ») semble offrir un étoffement plus juste que « courir », « s'étendre » ou « descendre », quelque peu maladroits. Il faut de surcroît éviter tout étoffement de la préposition *to* par « jusqu'à », qui alourdit inutilement la traduction (« de sa pomme d'Adam ... jusqu'à ses mocassins éraflés »).

his knobbly Adam's apple

Concernant la pomme d'Adam, l'adjectif « noueuse » traduit assez efficacement *knobbly*, tout en préservant le jeu des sonorités, mais « saillante » convient tout aussi bien. Si l'adjectif « proéminente » offre une solution raisonnable, de nombreuses copies ont été pénalisées pour des orthographes approximatives de ce terme (« préminente », « prominente »).

to his scuffed loafers.

Si une majorité de candidats a déduit du contexte que *loafers* désignait un type de chaussures, les traductions proposées étaient parfois bien trop éloignées de l'idée d'un « mocassin » (une chaussure décontractée, souple, en cuir, sans lacets). Dans le doute, le recours à l'hyperonyme « chaussure » est certainement une stratégie assez pertinente ici, bien qu'elle entraîne une légère pénalité. Il en va de même pour d'autres types de chaussures de ville en cuir, dans la mesure où le terme choisi reste cohérent, tant au plan du registre que du style vestimentaire d'Henry Wotton. La mise défraîchie du personnage peut certes donner à sourire, mais l'affubler de « pantoufles » ou de « godasses » semblait ainsi quelque peu inconsidéré.

Enfin, des approximations ont été parfois commises sur *scuffed* : il s'agit de « mocassins éraflés » ou « râpés ». Des termes avoisinants tels que « griffés » ou « égratignés » (principalement employé pour la peau), un peu moins précis, ont été légèrement pénalisés, de même que le recours à des synonymes un peu plus éloignés encore, tels que « abîmés », « fatigués », « usés » ou « élimés », ce dernier s'appliquant principalement aux vêtements.

Propositions de traduction

Mais seule une mince partie de son costume était visible / apparente : une longue bande allant / qui allait de sa pomme d'Adam noueuse / saillante à ses mocassins éraflés / râpés.

SEGMENT 10 : (*An English gentleman never polishes his shoes, but then nor does a lazy bastard.*)

Après la description vestimentaire des segments sept à neuf, l'auteur fait une réflexion en aparté dans ce segment encadré par des parenthèses. De nombreux candidats ont réussi à proposer une traduction de qualité mais d'autres ont eu plus de difficultés, peut-être en raison d'un manque de temps. Calquer ce segment a donné lieu à un cumul de points fautes : *« (*Un gentilhomme anglais ne polit jamais ses chaussures, mais ensuite un bâtard paresseux non plus*) ». Il convenait de prendre un peu de recul, et peut-être un peu plus de temps, et de réfléchir à la ponctuation, les collocations, la syntaxe et le registre.

En ce qui concerne la ponctuation, les parenthèses dans le texte source signifient une pause dans la pensée et elles marquent un ajout d'information, une insertion plus douce dans la phrase plutôt qu'une interruption comme le font les tirets longs. Certains candidats ont opté pour des tirets longs, moins subtils et moins formels et qui marquent une interruption permettant l'insertion d'une interjection ou d'une pause. Leur utilisation a été légèrement pénalisée. En revanche, supprimer les parenthèses change complètement l'importance du message, ce qui a été pénalisé plus lourdement. Par ailleurs, dans certaines copies, *gentleman* était encadré de guillemets, ce qui n'est pas nécessaire car le terme est lexicalisé en français.

An English gentleman

Il convient de garder le terme *gentleman*, qui fait référence à la fois au comportement (« a man who is polite and behaves well towards other people, especially women », Cambridge Dictionary.) et à la classe sociale (« a man of a high social class », Cambridge Dictionary). Certains candidats ont choisi d'étoffer ou de moduler : « Un Anglais distingué / poli/ bien élevé / bien éduqué / de bonne famille ». En revanche, « gentilhomme » est un contresens car il fait référence à une certaine classe sociale mais occulte l'idée d'un comportement digne et poli (en plus d'être un anachronisme). Des erreurs à propos de l'orthographe de l'adjectif « anglais » et du nom « Anglais » ont été relevées.

never polishes his shoes

Avec plusieurs occurrences dans le texte de noms plus ou moins précis pour désigner les chaussures de Wotton, il convient d'éviter de répéter les mêmes mots là où il n'y a pas de répétition dans le texte source. La présence de *loafers* dans le segment 9 et de *shoes* ici a donné lieu à des répétitions, des sur-traductions ou des erreurs de registre : « souliers » ou « pompes ». Si le verbe *polishes* ne pose pas vraiment problème, certains candidats ont choisi des traductions qui ont entraîné des erreurs de

registre (« astiquer ») ou des contresens (« polir », « vernir », « faire briller »). Quelques erreurs de détermination ont été notées : « les chaussures ».

but then

Dans ce segment, l'adverbe *then* n'a pas de valeur temporelle mais signifie plutôt *in addition*. Toute traduction par une locution temporelle comme « ensuite / puis » constitue donc un non sens. « Mais alors », quant à lui, est un contresens. « Mais bon » rend bien le sens de l'expression mais est d'un registre plus familier que le texte source. Certains candidats ont eu recours à un étoffement inutile « dans ce cas bien précis / et d'ailleurs ». Le jury a accepté les traductions « mais en même temps », « cela dit », « ceci dit ».

nor does a lazy bastard

L'alternance *never / nor* a posé problème pour certains candidats qui ont choisi de réagencer la phrase pour pouvoir utiliser une tournure avec « ni ... ni » ou « jamais ... ni ». D'autres ont opté pour « non plus » qui était plus habile.

La collocation *lazy bastard* renferme à la fois l'idée de paresse et le registre familier de *bastard* qui, dans cette expression, a perdu sa signification première. On peut penser également à d'autres expressions du même type comme *lucky bastard* qui signifie « veinard » où l'emploi de *bastard* est empreint d'une certaine sympathie, voire d'humour (« informal, often humorous : a person, lucky bastard » collinsdictionary.com). Une traduction littérale serait offensante et plus vulgaire. Même si beaucoup de candidats ont compris le sens, de nombreuses erreurs ont été recensées : « un branleur » (etym), « un glandeur » (etym), « un gros fainéant » (reg), « un gros paresseux » (reg), « un tire-au-flanc » (attention aux tirets courts), « un traîne-savate » (reg), « les grosses feignasses » (dét), « un gros flemmard ». Il fallait préférer des expressions telles que « une (grosse) feignasse » ou « un gros flemmard non plus ». Calquer cette collocation a donné lieu à des non-sens (« un bouffon / crétin / bâtard / connard / vilain / mal né + paresseux / oisif »). Certains candidats ont traduit par un seul terme : « salaud / crétin », où l'omission de *lazy* a été sanctionnée.

Propositions de traduction

(Un gentleman anglais ne cire jamais ses chaussures, mais en même temps / ceci dit / cela dit une (grosse) feignasse / un gros flemmard non plus.)

SEGMENT 11 : *The rest of his finery was hidden beneath a full-length black Crombie overcoat; a garment that was also perfectly crafted*

Après la réflexion en aparté concernant les chaussures de Wotton, l'auteur poursuit la description de ses habits dans le même style que dans les segments précédents : il alterne description et commentaire. Encore une fois, dans ce segment il faut une bonne connaissance du lexique des vêtements et de la confection.

The rest of his finery

Le nom *finery* a posé problème à certains candidats qui ont proposé des traductions plus ou moins approximatives. D'après le dictionnaire Cambridge, *finery* signifie « beautiful clothing and jewellery worn on a special occasion ». Si le jury a accepté « sa parure » ou « sa toilette », qui correspondait à la tenue

de fête de Wotton, d'autres propositions ont été sanctionnées pour des questions de registre, de précision, ou de connotation :

- Léger faux-sens : « ses atours » (femmes seulement), « son habit » (habit officiel ou uniforme) ;
- Faux-sens : « vêtements », « mise », « tenue » (hyperonymie) / « accoutrement » (connotation négative) ;
- Contresens : « vêtements fins », « ses ornements », « sa délicatesse », « raffinement », « apprêts » ;
- Non-sens : « raffineries », « la vaisselle de famille ».

was hidden beneath

La tournure passive *was hidden* et la préposition *beneath* ont été traduites sans difficulté par la plupart des candidats. Le jury a accepté « était caché sous » et la modulation « était recouvert par » mais toute idée de cachotterie a été sanctionnée car l'idée d'intention est absente du texte source : « dissimulé », « masqué » (intentionnel). Il convenait aussi de veiller à choisir une préposition cohérente avec le verbe retenu : ainsi, « derrière » constituait un contresens.

a full-length black Crombie overcoat

Le noyau de ce groupe nominal complément est précédé d'éléments descripteurs d'ordre adjectival qui posent des problèmes de lexique et de syntaxe.

Le nom « pardessus » peut être rendu par *overcoat*, ce qui était évident pour nombre de candidats alors que d'autres ont modulé, mettant en avant la matière de l'habit (« en laine », « en tweed ») plutôt que la coupe ou ont proposé un autre type de veste (« coupe-vent », « imperméable », « paletot ») ou encore un hyperonyme (« manteau »). Le mot « imper » constitue un faux-sens et pose un problème de registre, tandis que le mot « surmanteau » est un non-sens. Des erreurs d'orthographe grammaticale (« un par-dessus ») et des omissions (« un long Crombie noir ») ont été relevées.

Le nom propre *Crombie*, signalé par une majuscule, est une marque écossaise qui fabrique des manteaux depuis 1805 dont le nom est souvent emprunté pour désigner une certaine coupe ou un certain style de manteau. Le jury a accepté des traductions qui faisaient référence à la marque ou au style : « de la marque / de chez / de style Crombie ». À ne pas confondre avec la marque *Abercrombie*, plus récente.

Le nom en position adjectivale *full-length*, qui peut simplement être traduit par l'adjectif « long » en français, a donné lieu à de légers faux-sens tels que « très long », des faux-sens comme « trop long », voire des non-sens tels que « de pleine longueur », « de toute sa longueur », « de longueur pleine », « maxi-long ».

Sur le plan syntaxique, peu de fautes graves de syntaxe ont été notées. Le jury a accepté plusieurs tournures : « un long pardessus noir de la marque / de chez / de style Crombie » ou « un long pardessus Crombie noir ».

a garment that was also perfectly crafted

Dans cette deuxième partie du segment, l'auteur offre un commentaire sur la coupe du pardessus de Wotton. Il faut être particulièrement attentif ici au choix de la ponctuation. Dans les segments 7 et 8, chaque élément de la tenue vestimentaire est séparé des autres par un point-virgule. Dans le segment 11, le maintien du point-virgule ne serait pas très cohérent avec les segments qui précèdent. Le choix

d'une virgule marque une pause comme dans le texte source mais prend aussi en compte l'utilisation du point-virgule dans l'énumération plus haut.

Le groupe nominal *a garment* reprend le groupe nominal complément du co-texte à gauche : *a full-length Crombie overcoat*. Il convient donc de choisir le nom « vêtement » qui, à l'instar du nom *garment*, a un sens générique. Certains candidats ont proposé « un bout de tissu » (contresens) ou « un garnement » (non-sens). Il fallait éviter de calquer l'article indéfini.

La traduction calquée de ce morceau de segment a donné lieu à de nombreuses pénalités liées à la syntaxe. L'utilisation du verbe « être » dans la première partie du segment permet d'en faire l'ellipse ici. On peut traduire *was also* par « lui aussi », le pronom « lui » se substituant au pronom relatif *that*. Ainsi, des tournures calquées, maladroites, sont évitées mais la syntaxe d'origine est respectée. Certains candidats ont réagencé cette partie du segment, plaçant inutilement « lui aussi » à la fin.

Pour traduire *crafted*, l'utilisation d'adjectifs tels que « coupé / taillé » est à éviter puisqu'ils ont déjà été utilisés plus haut. Le recours à certains verbes peut mener à des contresens s'ils mettent l'accent sur la conception ou le processus de fabrication plutôt que sur le résultat. C'est le cas de propositions telles que : « parfaitement réalisé », « fabriqué », « pensée », « ouvragé », ou encore « d'une qualité irréprochable » (contresens).

Propositions de traduction

Le reste de sa parure / sa toilette était caché sous / recouvert par un long pardessus noir de la marque / de chez / de style Crombie OU un long pardessus Crombie noir, vêtement lui aussi parfaitement confectionné / d'une confection parfaite.

SEGMENT 12 : – *if, that is, you like the skirts of overcoats to be overfull, and distinctly epicene.*

Ce segment ambitieux a posé des problèmes lexicaux à nombre de candidats. Si le jury n'attend pas des candidats qu'ils connaissent parfaitement un champ lexical, il est indispensable que ces derniers ne se laissent pas déstabiliser par ces méconnaissances et n'oublient pas qu'ils doivent veiller à la cohérence et au sens de la traduction qu'ils proposent.

– *if, that is, you like*

La concession offerte par la conjonction *if* en anglais peut être traduite par son équivalent « si » ou par la locution « à condition de ». Le pronom *you* a ici une valeur générique qui doit plutôt être rendue par le recours à un infinitif (« à condition d'aimer ») ou par les pronoms « on » ou « vous ». Le pronom « tu », en revanche, constitue un contresens.

La locution *that is*, quant à elle, est employée pour revenir sur ce qui vient d'être dit afin de le nuancer, de le clarifier. Le français admettra plutôt l'adverbe « enfin » pour rendre cette idée. Il ne faut d'ailleurs pas confondre la locution employée dans le texte avec *that is to say*, qui annonce une explication, certains candidats ayant alors opté à tort pour « c'est-à-dire ». Le tiret du texte d'origine peut être conservé dans la traduction française.

the skirts of overcoats

Si la formulation a de quoi surprendre, il est important de privilégier le sens du texte cible. Aussi le jury a seulement très légèrement pénalisé les candidats qui ont choisi de traduire le nom *skirts* grâce à un

étoffeement tel que « le bas » ou « la partie basse ». Il s'agissait en réalité des « basques » (fém.) des pardessus. Le jury a aussi accepté les « pans ». En revanche, le jury a pénalisé les calques tels que « les jupes » ou, pire, les contresens tels que « les crinolines ». Le terme de « bords » a été pénalisé légèrement mais celui de « bordures » l'a été plus lourdement car il est impropre dès lors que l'on parle de manteaux.

La détermination de l'ensemble du groupe est claire. Aussi, traduire le déterminant défini *the* par un déterminant possessif (« tes / vos basques ») au travers d'une transposition constitue un contresens.

to be overfull, and distinctly epicene

Lorsque l'adjectif *epicene* était connu des candidats, ces derniers l'ont traduit par son équivalent immédiat « épïcène » ou par un terme s'approchant comme « unisexe » (qui peut s'accorder ou non). Un terme tel que « non binaires » poserait un problème de registre et constituerait un anachronisme, tandis que « efféminés » ne convient pas non plus car on l'utilise pour qualifier une personne plutôt qu'un vêtement. Certains choix trouvés dans les copies amènent à s'interroger sur le recul que portent les candidats sur leur traduction : dire des pans ou des bords du pardessus qu'ils sont « prudes », de surcroît lorsqu'on prend en considération l'ensemble de la description de la tenue de Henry Wotton, témoigne d'un manque de prise de distance.

Les deux adjectifs étant séparés par une virgule et une conjonction de coordination dans le texte source, il convient dans le texte cible de maintenir la virgule et de ne pas conserver de conjonction de coordination afin de marquer fortement la pause promise par la virgule en anglais.

L'adverbe *distinctly* trouve un équivalent très satisfaisant dans l'adverbe « clairement ». Si « distinctement » est un peu trop plaqué, il était toujours préférable à des choix plus interprétatifs et qui relèvent donc du contresens comme « remarquablement » ou « volontairement ».

Propositions de traduction

– enfin, à condition d'aimer / si on aime / si vous aimez les basques / pans de manteaux / pardessus évasé(e)s / que les basques / pans de manteaux / pardessus soient évasé(e)s, clairement épïcènes / androgynes.

SEGMENT 13 : *Behind Wotton stood a scarecrow woman, black hair flying away from her broad brow, which was buried in the hollow between her husband's shoulder blades.*

Ce dernier segment a lui aussi posé plusieurs problèmes à de nombreux candidats. Il était indispensable de tenter de se représenter la scène pour s'approcher au plus près du sens du texte.

Behind Wotton stood a scarecrow woman,

La syntaxe de la phrase traduite peut tout à fait suivre celle du texte d'origine, on conserve donc l'inversion sujet-verbe : « se tenait ». L'ajout de l'adverbe « debout » n'est pas nécessaire, car redondant avec le verbe. En revanche, le verbe « se trouvait » est une légère sous-traduction.

Le choix du temps ne pose pas de difficulté particulière, la poursuite de la description imposant alors le choix de l'imparfait en français.

Le nom *scarecrow*, ici à valeur adjectivale, a souvent été confondu avec l'animal qu'il vise à éloigner (*crow*) et ainsi traduit à tort par « corbeau ». L'assemblage surprenant du nom *scarecrow* avec le nom *woman* est à conserver en français mais peut faire l'objet d'un étouffement : le jury a donc accepté « une femme épouvantail » ou « une femme aux allures d'épouvantail ».

Lorsque les candidats ont été déstabilisés par cette image, ils se sont laissés aller à des fantaisies du type « une femme de paille », peu compatible avec le fait d'être mariée, ou encore « une femme isolée » alors que le co-texte droit dit qu'elle est près de son mari.

black hair flying away from her broad brow,

Les cheveux noirs dont il est question ici sont ceux de la femme dans le co-texte gauche, il convient donc d'utiliser un article défini. Le lien d'appartenance peut être rendu par l'emploi du pronom relatif « dont », ce qui permet de surcroît d'éviter un participe présent pour traduire le verbe *flying*. Par le biais d'un chassé-croisé, on peut ensuite faire porter l'idée de fuite contenue dans l'adverbe *away* sur le verbe : « qui fuyaient » et afin de conserver l'image véhiculée par le verbe *flying* dans le texte source, on peut désigner l'aspect des cheveux à l'aide d'adjectifs tels que « hirsutes » ou « ébouriffés ». Des choix avoisinants mais plus inexacts comme « hérissés », ou plus marqués comme « en bataille » ou « désordonnés », n'ont été que légèrement pénalisés. En revanche, certaines traductions ont donné lieu à des non-sens importants qui ont été lourdement pénalisés, tels que « *dont les cheveux noirs volaient au vent de son large sourcil » ou encore « *avec des cheveux noirs qui s'envolaient au loin depuis sa large arcade sourcilière ». Ces deux exemples témoignent au passage d'une confusion entre les noms *brow* et *eyebrow* – *brow* ayant aussi été manifestement confondu avec *broom* qui désigne « un balai ». Quelques candidats ont également confondu *hair* et *hairs* et choisi de traduire le premier, issu du texte source, par « les poils », ce qui constituait évidemment un contresens.

Ceci montre bien l'importance capitale de prendre du recul sur la traduction à l'issue de la rédaction du brouillon, mais également de la relecture de la proposition finale. Si le texte obtenu ne fait pas sens, il est impératif que le candidat s'interroge sur la pertinence de sa traduction et revienne sur ses choix ou sa compréhension du texte.

which was buried in the hollow between her husband's shoulder blades.

Le pronom relatif *which* ayant pour antécédent le nom *brow*, il peut être traduit par « qui » mais aussi par « le quel ». L'emploi du verbe *buried* dans le texte source est évidemment imagé. Malheureusement, le calque en français donne lieu à un contresens majeur. Ainsi les candidats ayant choisi les verbes « enterré » ou « enseveli » ont été lourdement pénalisés. Les verbes « niché » et « blotti » d'une part, et « caché » ou « dissimulé » d'autre part constituent des faux-sens car ils dénotent un confort pour les premiers et une volonté de se cacher pour les seconds qui sont absents dans le texte source. La traduction par « enfoui » est donc à privilégier.

La dernière partie du segment a elle aussi posé des problèmes à un nombre conséquent de candidats, notamment lorsque le sens des noms *hollow* et *shoulder blades* étaient inconnus, donnant lieu à des non-sens, comme, par exemple : « *qui était enterrée dans le trou au milieu des lames de son mari » ou « *laquelle prenait racine dans le creux situé entre les protège-épaules de son mari ». En réalité, la fin du segment peut être traduite de manière très simple : « le creux entre les omoplates de son mari ». Le jury n'a que très légèrement pénalisé un étouffement tel que « le creux formé par », qui constitue une légère sur-traduction, mais il a davantage pénalisé l'éllision de la préposition *between* qui donnait alors lieu à un faux-sens : « *le creux des omoplates ».

Propositions de traduction

Derrière Wotton se tenait une femme aux allures d'épouvantail / une femme épouvantail dont les cheveux noirs hirsutes / ébouriffés fuyaient / dont la chevelure noire hirsute / ébouriffée fuyait le large front, lequel était enfoui / (qui était) enfoui dans le creux entre les omoplates de son mari / époux.

Rapport présenté par Mélanie Herment

Avec les membres de la Commission Version (Remy Arab-Fuentes, Stéphanie Beligon, Lara Chapman et Jason Germain) et la contribution du jury

2.2.3. Explication de choix de traduction

Le format de l'épreuve et les attendus méthodologiques n'ayant pas été modifiés, les candidats sont invités à consulter les rapports précédents (tout particulièrement celui de la session 2015). Le présent rapport traite particulièrement du sujet proposé lors de la session 2022.

Remarques générales

Tout comme l'année dernière, le jury se félicite de constater que de moins en moins de candidats font l'impasse sur cette sous-épreuve.

En revanche, sans doute par manque de temps, elle est souvent traitée de façon trop rapide et lacunaire. Le jury ne saurait se contenter de quelques éléments en style télégraphique. Nous rappelons que l'épreuve d'ECT ne doit pas être négligée. Une bonne préparation et un entraînement régulier tout au long de l'année sont la clé pour acquérir les connaissances et la méthodologie nécessaires au traitement des trois sous-épreuves dans le temps imparti (5h). L'ECT ne doit pas être la variable d'ajustement. Le jury estime que le candidat doit y consacrer environ 1h30 pour pouvoir la traiter correctement.

Par ailleurs, nombreuses sont les copies qui proposent seulement un étiquetage grammatical ou une description de la traduction retenue sans la justifier. Si l'étiquetage est une étape importante, elle ne saurait constituer le seul élément de l'ECT. Nous encourageons d'ailleurs vivement les candidats à prêter la plus grande attention à la terminologie utilisée dans leur copie. En effet, il leur faut montrer une maîtrise des termes grammaticaux. Il est attendu d'eux qu'ils sachent faire la différence entre un adverbe et une préposition, un COD et un attribut, une conjonction de coordination et une conjonction de subordination, ou encore un adverbe et une conjonction.

Le jury rappelle également aux candidats qu'il est impératif de faire figurer la traduction des segments soulignés à la fois à la fin de chaque explication **et** dans le corps du texte de la version et du thème. Il faut aussi s'assurer que la proposition présente dans les traductions et celle faite à la fin de chaque sous-partie de l'ECT sont rigoureusement les mêmes, faute de quoi le candidat sera pénalisé. Il en va de même pour les traductions retenues qui diffèrent des traductions d'étape annoncées dans chaque sous-épreuve de l'ECT. Proposer un développement pour justifier une certaine traduction mais finalement opter pour une traduction différente, sans explication, n'a que peu de sens, et est pénalisé.

Comme cela a déjà été rappelé dans les rapports précédents, un autre écueil récurrent est de proposer une analyse littéraire, voire psychologisante des segments et de leur traduction. L'ECT est une épreuve de traductologie fondée sur une analyse linguistique des énoncés, indispensable pour justifier des choix en matière de procédés de traduction. Les copies sont encore trop souvent émaillées de justifications subjectives du type « cela est plus élégant », « cela est moins lourd », « cette traduction fonctionne

mieux », ou encore « on dit plutôt ça comme ça en anglais ». Le but est de justifier les choix opérés, et ces derniers ne sauraient reposer sur des explications subjectives. Nous attirons d'ailleurs l'attention des candidats sur le fait que si les remarques de prosodie peuvent être tout à fait pertinentes, elles ne sont en aucun cas la seule base sur laquelle fonder ses choix.

Dans le même ordre d'idées, si des remarques d'ordre lexical sont pertinentes et doivent être faites, il ne faut pas limiter son explication à ces dernières. Les candidats doivent prendre le temps d'analyser les enjeux (qui peuvent être nombreux) du segment et d'en retirer les plus pertinents. Outre l'aspect lexical, ils doivent donc aussi prendre en compte le temps des verbes, l'aspect grammatical, la syntaxe, etc.

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

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

Pour résumer, sont attendues des candidats :

- une **identification correcte** des éléments analysés et leur description au moyen d'une terminologie grammaticale correcte ;
- une **problématisation** élaborée à partir des enjeux spécifiques soulevés par les segments à analyser (tout placage de connaissances étant sanctionné) ;
- une copie **bien rédigée**, dans un français correct ;
- une argumentation **claire**.

La proposition de corrigé qui suit n'est pas ce qui est « exigé » des candidats. Le jury est conscient du temps limité dont ils disposent et n'attendait pas d'eux qu'ils traitent tous les points abordés ci-après. Toute copie qui faisait montre d'une démarche analytique et démonstrative, reposant sur des connaissances solides, a été bonifiée. Il est possible d'obtenir la note maximale, même si l'intégralité des questionnements soulevés par le texte ne sont pas abordés, à condition que les enjeux centraux ne soient pas évités.

Thème

puis, de nouveau, s'adressait au chef de l'État, sous les regards horrifiés des gars du protocole (II.18-19)

Éléments de contextualisation

Cet énoncé apparaît dans un passage descriptif, qui constitue les premières lignes du roman : Nathan Forsberg, qui vient d'allumer la télévision tombe encore et toujours sur les mêmes images, au gré de son *zapping*. La narration à la troisième personne (en focalisation interne) expose le point de vue du

personnage principal. Elle est d'ailleurs ponctuellement contaminée par ce qui pourrait être analysé comme la parole de ce dernier (registre de langue, lexique).

Questionnements

1. Syntaxe : place du circonstant *de nouveau*
2. Grammaire : traduction de l'imparfait
3. Sémantique lexicale : traduction de *chef de l'État*
4. Sémantique grammaticale et lexicale : traduction de *sous les regards*
5. Sémantique lexicale et stylistique : traduction de *gars*
6. Syntaxe : traduction des compléments du nom présents dans le segment *les regards horrifiés des gars du protocole*

Éléments d'analyse

1. Syntaxe : place du circonstant *de nouveau*

La locution adverbiale *de nouveau*, signifiant « une nouvelle fois », ne pose pas de problème particulier de traduction. En effet, *again* est tout à fait acceptable. *Once more/once again* sont aussi possibles. Le principal enjeu ici est de décider si l'on garde l'antéposition ou non puisque la place habituelle de l'adverbe *again* serait après le verbe.

Le personnage s'est déjà adressé au président et, après un court instant un peu suspendu où tout le monde attend soit une réponse du président, soit que le personnage fasse quelque chose, ce dernier prend une nouvelle fois la parole. L'antéposition n'est donc pas anodine puisqu'elle met l'accent sur une action qui est inhabituelle (cet homme non identifié dans la foule ne devrait pas parler au président). Il est tout à fait justifiable de garder cette mise en valeur dans la traduction : , **then, again/once again/once more, he...**

Nous avons cependant aussi accepté les traductions qui replacent l'adverbe *again* après le verbe *speak/address* puisque l'anglais tolère moins que le français l'antéposition de l'adverbe.

2. Grammaire : traduction de l'imparfait

L'imparfait français n'a pas d'équivalent strict en anglais. C'est la valeur de ce dernier dans l'énoncé où il apparaît qui détermine la façon dont on va le traduire mais, dans tous les cas, on trouvera la marque du passé.

Il arrive parfois que l'on opte pour du prétérit progressif (même si ce n'est pas la traduction la plus répandue de l'imparfait⁷). Il est ici exclu car l'aspect *Be + ing* sert à décrire une action en cours (dans le passé quand il est couplé au prétérit). Or, ici, on a affaire à une action vue dans sa globalité. L'on remarque que le verbe fait partie d'une série d'actions à l'imparfait qui s'enchaînent (d'où l'adverbe *puis*).

C'est donc le prétérit simple qu'il faut choisir pour rendre cet aspect global de l'action : **he addressed/he spoke to** (si certains candidats ont consacré une partie de leur analyse à la traduction du verbe *s'adresser* à, ce point n'a pas semblé particulièrement pertinent au jury du fait de sa quasi-transparence).

⁷ A l'inverse, le prétérit progressif anglais sera majoritairement traduit par un imparfait en français.

Se pose la question d'un emploi du *would* dit « fréquentatif ». En effet, le procès décrit est en fait un procès qui se répète à chaque fois que le personnage change de chaîne, puisqu'il tombe encore et toujours sur les mêmes images. Si l'on n'a pas à proprement parler la description d'une habitude dans le passé (comme dans un énoncé du type : *she would visit her grandmother in hospital every day*, Larreya & Rivière, 2010, 116), l'idée d'une répétition est bien présente du fait de la diffusion multiple de la séquence filmée. On acceptera donc aussi la traduction : ***he would address/would speak to the president*** (à condition que le choix soit cohérent avec les autres choix de temps/aspect opérés).

3. Sémantique lexicale : traduction de *le chef de l'État*

En anglais, il existe deux expressions proches du français : *chief of state* et *head of state* mais elles sont surtout utilisées dans des contextes génériques pour faire référence non à pas à une personne en particulier mais à sa fonction. Or, ici il n'est pas question d'un chef d'État mais du chef de l'État ; une personne clairement identifiée et non pas une fonction. Il est donc préférable de procéder à une modulation. Nous proposons donc : ***the president***.

4. Sémantique grammaticale et lexicale : traduction de *sous les regards* :

Les équivalents possibles pour la préposition en anglais sont les suivants :

- *Under...* : un calque est possible
- *Before one's eyes* : expression idiomatique signifiant "right in front of one (used for emphasis)" (Oxford dictionary)
- *In front of...* : même définition

Se pose ensuite la question de la traduction de *regards*. Le nom *regard* est souvent traduit par *look*. Néanmoins, cela n'est pas envisageable ici car il sous-entendrait que ces regards sont des regards examinateurs alors que l'expression retenue en français indique seulement le statut passif des « gars du protocole ». *Gaze* est aussi un bon candidat pour traduire *regard*. S'il est envisageable dans un premier temps, nous lui préférons *eyes* du fait de la collocation avec les prépositions ***under/before/in front of***.

Il est aussi possible de procéder à une transposition, et de recatégoriser le groupe prépositionnel en proposition (en fonction adjoind de temps) : ***As/while the protocole guys watched, horrified***. Cette modification se justifie du fait de la quasi-concomitance des deux actions (l'adresse au président et la réaction horrifiée). Puisque le regard des *gars du protocole* est commenté, il est plus simple en anglais de procéder à ce commentaire avec une forme verbale : le regard horrifié est la conséquence de l'adresse au président.

5. Sémantique lexicale et stylistique : traduction de *gars*

Il est important stylistiquement de garder le ton du récit et donc le registre familier de « gars », qui participe de l'ambiance que le récit crée et qui renforce la focalisation interne. Par ailleurs, une traduction du type *team, staff, members*, ou encore *people*, en plus de gommer le registre de langue, ne mettrait plus en avant l'idée véhiculée par le nom masculin en français d'une fonction prototypiquement masculine.

Plusieurs possibilités sont acceptables : ***guys, lads, blokes***.

6. Syntaxe : traduction de *les regards horrifiés des gars du protocole*

- Traduction du GN *les gars du protocole*

Protocol n'étant pas une entité unique identifiable et spécifique, le génitif est ici exclu. En effet, *protocol* renvoie à un ensemble de règles et au service en charge de les appliquer. Dans le premier cas, il n'y a pas de relation d'appartenance ; dans le second, le génitif n'est pas utilisé pour matérialiser un service et les gens qui en font partie.

La structure avec complément du nom N of N n'est pas non plus acceptable. Le protocole de l'Élysée est une réalité connue : qui dit Élysée, dit protocole et service protocolaire. Le lien qui s'établit entre *gars* et *protocole* va de soi et n'est donc pas construit en discours.

Il n'est pas non plus envisageable de lier les deux noms au moyen de la préposition *from* car la préposition laisserait penser que ces gens (qui appartiennent à un service) ont été envoyés par une entité extérieure.

Il faut donc opter pour un étoffement de la préposition en explicitant le lien entre les deux noms. Il s'agit ici des gens qui sont en charge du protocole (de manière générale ou spécifique) : ***The guys in charge of (the) protocol.***

Le recours au nom composé est aussi tout à fait envisageable. Cela permet, du reste, de ne pas avoir de détermination pour le nom *protocol* et donc de garder l'ambiguïté (le service ou les règles en elles-mêmes) : ***The protocol guys.***

- Traduction de *les regards horrifiés des gars du protocole*

La traduction de la structure GN de GN soulève ici aussi quelques questions. Le lien qui s'établit entre les deux GN n'exclut pas le génitif mais il n'est pas possible pour des raisons syntaxiques pour la première traduction retenue pour *les gars du protocole* : *the guys in charge of (the) protocol*. En effet, le principe du *endweight* (poids final) implique que les éléments les plus lourds/longs doivent être placés à la fin du segment afin de faciliter la compréhension. C'est donc une structure en N of N qui sera retenue : ***Before the horrified eyes of the guys in charge of (the) protocol.***

La seconde traduction retenue admettra également difficilement une construction génitive du fait de la trop grande thématization que subirait *the protocol guys*. En effet, il n'a pas encore été question d'eux dans le texte. Les prendre comme point de départ de la relation internominale serait donc maladroit. Ici encore, on optera pour une construction N of N : ***Before the horrified eyes of the protocol guys***

Traductions acceptées

$$\begin{array}{l}
 \left. \begin{array}{l}
 \left. \begin{array}{l}
 \text{once again,} \\
 \text{once more,} \\
 \text{again,}
 \end{array} \right\} \text{ he } \left. \begin{array}{l}
 \text{addressed} \\
 \text{spoke to} \\
 \text{would address} \\
 \text{would speak to}
 \end{array} \right\} \text{ the president} \\
 \left. \begin{array}{l}
 \text{(he)addressed} \\
 \text{(he)spoke to} \\
 \text{(he) would address} \\
 \text{(he) would speak to}
 \end{array} \right\} \text{ the president } \left. \begin{array}{l}
 \text{once again} \\
 \text{once more} \\
 \text{again}
 \end{array} \right\}
 \end{array} \right\}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 \text{,) (and) then,} \\
 \text{,) (and) then,}
 \end{array}
 \end{array}$$

{ before }
 { in front of } the horrified eyes of { the guys in charge of (the) protocol }
 { under } { the protocol guys }

{ as } { the guys in charge of (the) protocol }
 { while } { the protocol guys } watched, horrified.

Étiquetage détaillé du segment

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

Étiquetage correct	Étiquetage erroné	
<p>puis, de nouveau, s'adressait au chef de l'État, sous les regards horrifiés des gars du protocole (ll.18-19)</p> <p>Proposition simple (juxtaposée)</p>	<p>Groupe adverbial/groupe prépositionnel/phrase</p>	
<p>Puis <u>Nature</u> : adverbe <u>Fonction</u> : circonstant / adjectif / complément circonstanciel de temps</p>	<p><u>Préposition</u> <u>Conjonction</u> <u>Coordination</u></p>	
<p>de nouveau <u>Nature</u> : groupe adverbial/locution adverbiale <u>Fonction</u> : complément circonstanciel de temps, d'aspect</p>	<p>GP/SP Groupe adjectif Adjectif Adverbe Complément circonstanciel de manière</p>	
<p>s'adressait Verbe pronominal à l'imparfait dont le sujet est éliidé (à retrouver dans le co-texte avant)</p>	<p>Toléré groupe verbal</p>	
<p>au chef de l'État SP/GP, COI du verbe <i>s'adresser</i>, comprenant le nom <i>chef</i>, précédé de <i>au</i> (contraction de la préposition <i>à</i> et de l'article <i>le</i>) et suivi du complément du nom <i>de l'État</i> (préposition <i>de</i> + article défini <i>l'</i> + nom <i>État</i>)</p>	<p>GN Au = article indéfini</p>	<p>Accepté <i>au</i> = article contracté</p>
<p>sous les regards horrifiés des gars du protocole Groupe prépositionnel - sous : préposition - les regards horrifiés : GN. L'article défini détermine le nom (substantif) <i>regards</i>, qualifié par l'adjectif qualificatif <i>horrifiés</i> - des gars du protocole GP/SP. Le nom <i>gars</i> est précédé de <i>des</i>, contraction de la préposition <i>de</i> et de l'article <i>les</i> qui détermine <i>gars</i></p>	<p>Proposition participiale Groupe nominal</p> <p>Sous= adverbe de lieu Horrifiés=participe passé voix passive</p> <p>Toléré <i>des/du</i> = <u>article contracté</u> <i>Des/du</i> = <u>préposition/article partitif</u></p>	

+ complément du nom *du protocole* : GP. Le nom *protocole* est précédé de *du*, contraction de la préposition *de* + l'article *le* qui détermine le nom commun *protocole*
Le SP est complément du nom *regards*

*Des gars du protocole =
GN/SN/génitif/COI/COD*

Version

Anyone would've judged Henry Wotton to be so by his hauteur alone (Il.1-2)

Éléments de contextualisation

Le texte à traduire (issu des premières pages du roman) est une présentation/description à la fois physique et morale du personnage principal, Henry Wotton. L'énoncé souligné est placé au début du texte. Il ne présente pas de difficulté de compréhension majeure. Néanmoins, il est étroitement lié à la phrase qui le précède du fait de la valeur anaphorique de l'adverbe *so*. Il est donc essentiel que le candidat ait compris que sa traduction dépend de la façon dont il aura traité le segment précédent. La prise en compte de la cohésion entre les deux phrases est primordiale.

Questionnements

1. Grammaire : traduction du pronom *anyone*
2. Grammaire : traduction du modal + have -en (*would've judged*)
3. Lexique + grammaire : traduction de la structure *judged Henry Wotton to be so*
4. Sémantique grammaticale : traduction de *by... alone*
5. Lexique : traduction de *hauteur*

Éléments d'analyse

1. Grammaire : traduction du pronom *anyone*

Ce pronom composé du quantifieur *any* et du pronom *one* est ici en position sujet dans un énoncé déclaratif positif. Ce n'est donc pas en sa qualité de terme neutre (obligatoire dans une phrase négative) qu'il est utilisé mais comme pronom qui permet de mettre l'accent sur le sujet et sur le fait que la relation prédicative est validée pour n'importe quel élément de la classe. (*Any* est la trace d'une opération de parcours qualitatif : on parcourt, on passe en revue une classe d'éléments sans s'arrêter, sans en sélectionner aucun. On trouve donc ici la notion d'indifférenciation. La relation prédicative est potentiellement validée pour n'importe quelle personne.) Tous les éléments constitutifs de la classe sont identiques, indifférenciés.

On optera donc ici pour une traduction de ce pronom par ***n'importe qui***, qui permet également de mettre en avant l'aspect quelconque du sujet et de construire l'universalité de ce jugement.

Quiconque a le même sens mais en position sujet, il introduit une relative, ce qui n'est pas le cas ici car *anyone* seul est sujet de la proposition principale⁸.

2. Grammaire : traduction du modal + have -en (*would've judged*)

⁸ « Je suis celui qui parle aux rois ; quiconque me résiste et me brave est impie » (Hugo, *Légende*, t. 3, 1883, p. 359).

Le GV est composé de l'auxiliaire modal *will* au prétérit/passé suivi de l'infinitif passé (base verbale de l'auxiliaire *have* contracté + participe passé du verbe *judge*). *Will* a une valeur épistémique et sert à exprimer une certitude. Cependant, l'adjonction du prétérit à l'auxiliaire modal permet de lui donner une valeur hypothétique. Le prétérit n'est donc pas temporel/chronologique, mais est dû à un décrochage avec la réalité. C'est donc un prétérit modal à valeur contrefactuelle qui renvoie à de l'irréel. En effet, Henry Wotton est seul face à son miroir, et aucun tiers n'est en position de juger son apparence. Cela va de pair avec le pronom *anyone* qui virtualise. L'énoncé est affirmatif mais ne fait référence à aucun contexte spécifique. Par le biais de la généralité de l'énoncé, on récupère l'idée de virtualité, de non-validation.

Par ailleurs, l'aspect *have -en*, qui est appliqué au verbe lexical permet de marquer une antériorité, et de replacer ainsi l'action dans le temps du récit, (par rapport au présent de l'écriture).

Afin de traduire à la fois la valeur conditionnelle et l'antériorité du procès//valeur contrefactuelle, l'on aura recours en français au conditionnel passé : **aurait + PP**

3. Lexique et grammaire : traduction de la construction *judge sb to be sth*

- Structure

Ce segment n'est pas évident à analyser de prime abord. On peut hésiter sur le statut du segment qui suit le verbe *judged*. A-t-on affaire à une proposition ou à deux éléments distincts ? Même si le sens de *Henry Wotton to be so* est équivalent à une proposition, syntaxiquement, *Henry Wotton to be so* ne correspond pas à un constituant unique (si l'on met la phrase au passif, Henry Wotton/l'objet devient sujet et est séparé de *to be so* (Henry Wotton was judged to be so)). Nous avons donc affaire à un verbe transitif complexe : *judged* + COD (Henry Wotton) + attribut de l'objet (*to be so*).

La structure ne peut être conservée tel quel en français (*N'importe qui aurait jugé HW être...) et le GV pourra potentiellement être rendu par un verbe suivi d'une proposition subordonnée complétive conjuguée introduite par *que* (selon le verbe choisi pour traduire *judge*).

- *judged (sb to be)*

Dans le texte de départ, le verbe *judge* exprime une opinion concernant le personnage Henry Wotton. Si le calque *juger*+ construction attributive existe en français, l'attribut est généralement un adjectif ou, moins souvent, un GN⁹, et non pas un infinitif ou une complétive. Le calque sur l'anglais *judge = juger* n'est donc pas envisageable. Il existe d'autres verbes en français qui permettent de garder l'idée d'une opinion que l'on se fait de quelqu'un. Puisqu'il s'agit ici de rendre compte d'une opinion sur le personnage, on pourrait songer au verbe *penser* mais on perdrait l'idée de déduction, et le verbe est moins riche sémantiquement que le verbe de départ. On procéderait donc à une sous-traduction, qui peut être évitée en recourant à un verbe plus riche. La conclusion tirée fondée sur l'attitude du personnage (avec mise en avant du processus de réflexion) pourra donc être rendue par le verbe d'opinion *estimer* (= avoir une opinion sur, juger, croire, TLFi), qui reprend l'idée d'émettre un jugement présente dans le verbe initial : **aurait estimé que HW...**

- *to be so*

La traduction de ce segment pourtant court n'est pas aisée car l'adverbe *so*, qui est ici anaphorique, renvoie à la relation prédicative elliptique qui précède l'énoncé (comme nous n'avons pas accès au contexte précédent, il nous faut imaginer la relation qui se noue. *People* renvoie en fait aux Wotton (époux et épouse) : *The Wottons are upper-class people*). La traduction et donc la construction seront ainsi grandement dépendantes de la façon dont le candidat aura choisi de traduire « upper-class people ». Dans tous les cas, un calque n'est pas possible ici (*que Henry Wotton était ainsi) puisqu'il ne

⁹ TLFi : [Constr. attributive] Attribuer une qualité ou un défaut à quelqu'un ; qualifier quelqu'un.

- Juger qq + attribut. Il avait pu apprécier les plus célèbres professeurs, et il les jugeait des ânes (Maupass., Pierre et Jean, 1888, p. 319).

s'agit pas de son attitude mais bel et bien de la classe sociale à laquelle il appartient. Un étoffement est la solution : **aurait estimé que HW en faisait partie.**

4. Sémantique grammaticale : traduction de *by... alone*

Traduction de la préposition *by* : La préposition *by* renvoie à ce sur quoi se fonde l'opinion, l'idée que l'on se fait de Henry Wotton en le voyant. Le calque *par* semble peu concluant du fait de la traduction proposée du verbe *judge* : *estimer que... par, ne fonctionne pas. Il faudra donc étoffer la préposition. Plusieurs options s'offrent à nous : **du fait de, à en juger par...** pour traduire l'idée de cause.

Alone : L'adverbe *alone*¹⁰ permet de mettre l'accent sur un facteur (parmi d'autres) qui est particulièrement révélateur et, dans ce contexte, ce facteur suffit à déterminer l'origine sociale du personnage. Selon l'option choisie pour traduire *by*, il est possible de faire porter l'adverbe *alone* sur le nom de la locution moyennant une recatégorisation : **du simple fait de**. Sinon, les adverbes *seulement* ou *uniquement* seront aussi envisageables : **à en juger seulement/uniquement par**.

La locution à valeur restrictive **ne serait-ce que** permet aussi d'isoler un facteur parmi d'autres et donc de le mettre en valeur, en tant que facteur qui à lui seul conduit à un jugement sur le personnage.

Rien qu'à... : la locution rien que + SP serait aussi un choix satisfaisant. Elle implique que ce qui est désigné par le syntagme prépositionnel suffit pour produire l'effet indiqué par le verbe principal.

5. Sémantique lexicale : traduction de *his hauteur*

Le calque lexical mérite qu'on s'y intéresse. Si « hauteur¹¹ » est possible en français avec le même sens qu'en anglais (*a formal and unfriendly way of behaving that suggests that the person thinks they are better than other people*, Cambridge Dictionary), il y a néanmoins un risque d'ambiguïté que l'on ne trouve pas en anglais, puisque *hauteur* renvoie aussi à la hauteur verticale/physique (même si le contexte rend cette ambiguïté peut-être peu gênante, du fait de l'association avec les adjectifs *arrogant* et *supercilious* présents dans la même phrase). Comme il est ici question de l'attitude du personnage, l'on optera plutôt pour un étoffement en transposant l'idée de *hauteur* dans un adjectif : **son air hautain/suffisant**. L'adjectif *arrogant* serait aussi envisageable mais comme le segment juxtaposé qui suit (« *by his arrogant, supercilious face...* ») reprend l'idée d'arrogance et de dédain/hauteur, il faudra veiller à varier les adjectifs pour éviter une répétition qui n'est pas présente dans le texte d'origine.

Traductions acceptées

N'importe qui aurait estimé que Henry Wotton en faisait partie, ne serait-ce que/rien qu'à son air hautain/suffisant

Étiquetage du segment

Étiquetage correct	Étiquetage erroné
<p><i>Anyone would've judged Henry Wotton to be so by his hauteur alone (II.1-2)</i></p> <p>Énoncé/(partie de) proposition complexe</p>	<p>Groupe / syntagme nominal</p> <p>Énoncé simple</p> <p>Groupe verbal</p> <p>Diathèse/voix passive</p>

¹⁰ "Used to emphasize that only one factor out of several is being considered and that the whole is greater or more extreme" (Oxford Dictionary) / "even if nothing else is considered" (Cambridge Dictionary).

¹¹ Péj. Orgueil méprisant, arrogance. Hauteur dédaigneuse, insolente, méprisante ; la hauteur d'un regard ; air, mouvement de hauteur ; plein de hauteur ; prendre des airs de hauteur ; parler, répondre à qqn avec hauteur, toiser qqn avec hauteur. Sa figure [...] avait une expression de hauteur et de moquerie qui éloignait d'elle au premier abord (Sand, *Hist. vie*, t. 3, 1855, p. 134). Éveline ne lui montrait aucune bienveillance et le traitait avec une hauteur et des dédains qu'il prenait pour façons aristocratiques et manières distinguées (A. France, *Île ping.*, 1908, p. 344) (TLFi).

Anyone <u>Nature</u> : pronom indéfini <u>Fonction</u> : sujet du GV <i>would've judged...</i>	Nom Déterminant Adverbe	Toléré : GN
would've judged Groupe verbal composé de l'auxiliaire modal <i>will</i> au prétérit suivi de l'infinitif passé <i>have judged</i> (<i>have</i> est contracté) (base verbale de l'auxiliaire <i>have</i> + participe passé du verbe <i>judge</i>) <i>Judge</i> = verbe transitif complexe (vb + COD + attribut du COD)	<i>Judge</i> = verbe bitransitif/ditransitif <i>Have judged</i> = present perfect <i>Have</i> = présent <i>Would</i> = verbe au conditionnel	Infinitif parfait
Henry Wotton Le nom propre/GN COD du verbe <i>judge</i>	COI	
To be so Subordonnée infinitive Verbe copule <i>be</i> + adverbe de manière <i>so</i> <i>So</i> est attribut du sujet (Henry Wotton) du verbe <i>be</i> → reprend la relation prédicative sous-jacente présente dans la phrase précédente <i>upper-class people</i>	(to be) <i>so</i> = COI/COD/Complément d'objet <i>So</i> = complément de manière	
by his hauteur alone GP/SP composé de la préposition <i>by</i> suivi du déterminant/adjectif possessif <i>his</i> , déterminant le nom <i>hauteur</i> , puis de l'adverbe <i>alone</i> Adjoint/circonstant/complément circonstanciel de moyen	Proposition Complément d'agent GN/SN Groupe adjectival/adverbial <i>By</i> = adverbe <i>His hauteur</i> = COD <i>Alone</i> = Adjectif	

Rapport présenté par Florence Floquet

Avec les membres de la Commission Linguistique (Charles Bonnot, Frédéric Chevalier, Romain Delhem et Rémi Dignonnet), le concours des Commissions Thème et Version et la contribution du jury

3. ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

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

Définition de l'épreuve

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

Remarques générales

Dans ce rapport, le jury de la session 2022 du concours souhaite rendre compte de ses principales observations, en prenant appui sur les bonnes prestations et en précisant ce qui pourrait susciter des interrogations et mériterait approfondissement. Il ne s'agit pas ici d'enfermer les futurs candidats dans un cadre modélisant à l'extrême, mais au contraire de les inviter à prendre du recul en s'inspirant des exemples réussis de traitement de dossiers dans toute leur richesse, diversité et originalité. Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports des années précédentes, dont la lecture demeure indispensable, tout en gardant à l'esprit l'évolution des programmes dans le cadre de la réforme des lycées généraux et technologiques.

Le jury de 2022 se félicite de la bonne préparation d'ensemble des candidats qui maîtrisent globalement la forme et les attendus de l'épreuve. Cette année encore, il souligne que les détails matériels ont leur importance : les candidats doivent être prévoyants et peuvent s'équiper, s'ils le souhaitent, de surligneurs, d'un chronomètre, voire d'une agrafeuse. La gestion du temps et les repérages parmi la multiplicité des pages du dossier et des feuilles de brouillon peuvent en être facilités.

Le jury souhaite rappeler quelques incontournables : une connaissance solide des programmes et des modalités d'évaluation des élèves, une très bonne maîtrise de la didactique des langues vivantes, ainsi qu'une culture disciplinaire actualisée. Pour mémoire, tous les sujets font apparaître sur la page de garde la consigne suivante :

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

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

- **L'analyse du dossier**

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

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

Les bons candidats savent mettre en avant les éléments indispensables à l'identification d'un thème fédérateur dont doit découler la problématique. Ils savent également mobiliser des outils adaptés à

l'analyse de documents de nature diverse (textes en prose, poésie, articles de presse, documents iconographiques, vidéos et sonores, etc.). Il conviendra d'adapter la présentation à la spécificité du dossier et à la nature des documents, et à ne pas chercher à plaquer un plan ou une mise en œuvre type.

- **Le projet pédagogique**

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

Le choix d'un niveau d'apprentissage doit être clairement motivé et justifié, en lien avec les potentialités des supports et les attendus du programme. Si la mention du niveau ciblé est attendue, elle ne doit pas donner lieu à une récitation des descripteurs du *CECRL*, déconnectée du dossier. Les axes et thématiques des programmes sont en effet des aides précieuses pour inscrire la séquence dans un niveau donné et déterminer une problématique. L'articulation entre tous ces éléments doit faire l'objet d'une explicitation par le candidat. Un candidat peut faire part de son hésitation entre plusieurs niveaux ou plusieurs entrées des programmes pour mieux justifier le choix final opéré. Il est rappelé que les documents ne relèvent pas a priori d'un niveau du *CECRL* ; c'est l'exploitation qui en est faite qui permet de cibler un niveau donné.

En revanche, la charge linguistique et culturelle ainsi que la dimension implicite d'un document sont déterminantes dans le choix du niveau d'enseignement retenu. Il conviendra de proposer un parcours reposant sur des stratégies d'accès au sens adaptées aux spécificités du dossier et du niveau visé. De même, il conviendra de tenir compte des modalités d'évaluation au cycle terminal, notamment pour l'enseignement de spécialité dans les tâches d'entraînement proposées, tout en évitant l'écueil du « bachotage ».

- **La problématique**

Les candidats auront à l'esprit que la problématique concerne avant tout les élèves. Clairement énoncée, obligatoirement en anglais, elle doit les conduire à percevoir la réflexion concrète à laquelle le professeur les invite, en prenant en compte le contexte et l'ancrage culturel/civilisationnel des documents. Le projet et la « tâche finale » doivent permettre de répondre à la problématique annoncée ; trop souvent, en effet, le lien entre les deux n'apparaît pas assez clairement.

- **Le projet et le parcours**

En cohérence avec les objectifs et dans la logique des tâches intermédiaires, la « tâche finale » est un aboutissement. Nous reprenons ici les termes du rapport de jury de la session 2019 : « la vocation de cette production est de permettre aux élèves de réinvestir l'ensemble ou une grande partie des compétences et des connaissances acquises tout au long du projet pédagogique. La tâche choisie ainsi que les outils et compétences requis pour la réaliser conditionnent donc, à rebours, la nature des activités proposées ainsi que les tâches d'entraînement. » Le jury doit pouvoir percevoir la progressivité entre les étapes et la cohérence entre les tâches intermédiaires, indispensables, et cette « tâche finale ». Les critères d'évaluation retenus doivent impérativement être précisés. D'autre part, le parcours proposé doit inclure des exemples de consignes formulées en anglais ainsi que des exemples de productions d'élèves en réponse à ces consignes. On ne se contentera pas d'indiquer ce que l'on veut obtenir des élèves (« ils repéreront ... », « on fera émerger le sens ») mais on indiquera clairement comment ils procéderont pour y parvenir.

Le jury rappelle également l'importance d'inscrire les parcours proposés dans le respect de la déontologie et des valeurs républicaines, tant dans les activités proposées que dans la formulation des consignes.

- **Les objectifs**

La cohérence interne des parcours est un point important. Les rapports des sessions précédentes ont régulièrement rappelé les attentes du jury en matière d'identification des éléments facilitateurs et d'obstacles potentiels de même qu'en matière de définition d'objectifs (linguistiques, méthodologiques, culturels, citoyens, etc.). Cependant, cette présentation doit être synthétique, éviter tout jargon inutile et surtout être cohérente avec la mise en œuvre qui en découle. Nous insistons en outre sur l'impératif de veiller à l'adéquation desdits objectifs avec le niveau d'étude ciblé pour le projet. Le jury a trop fréquemment fait le constat d'un apparent manque d'ambition sur ce plan : proposer, par exemple, un objectif grammatical de maîtrise des verbes irréguliers au prétérit dans une séquence destinée à des élèves suivant l'enseignement de spécialité LLCER en terminale, ou demander à des élèves de tronc commun du cycle terminal de décrire une image pour rebrasser le présent *be+ing*. Une vigilance particulière concernant l'objectif culturel : le candidat veillera à ce que le parcours proposé permette aux élèves d'acquérir les repères visés. En outre, l'objectif phonologique est souvent négligé ou indigent, notamment en matière de prosodie.

- **Le parcours**

Le candidat s'attachera à présenter l'ordre dans lequel il traitera les documents. Il justifiera cette hiérarchisation en expliquant en quoi elle permet aux élèves de découvrir, s'approprier et traiter la problématique. Les étapes devront être progressives et articulées de façon logique, chacune devant permettre un enrichissement (linguistique ou culturel) ou une avancée dans la maîtrise des compétences ciblées. Au terme du parcours, le jury doit pouvoir percevoir dans quelle mesure les élèves ont progressé dans leurs apprentissages.

Les activités proposées devront éviter le placage de démarches systématiques, souvent non productives : anticipation à partir d'un paratexte qui n'est pas toujours propice (d'autant qu'il est parfois conditionné par la présentation du dossier dans le cadre du concours), repérage des éléments de réponse aux « questions en *wh-* », sur-fragmentation des supports découpés en multiples sous-parties, exploitation de vidéos sans le son ou sans l'image. Trop souvent, ces démarches dénaturent les documents et empêchent les élèves d'en apprécier tout l'intérêt (beauté, humour, ironie, etc.). S'il ne s'agit évidemment pas de s'interdire le recours à ces démarches, il convient d'en faire un usage raisonné.

Le jury constate une dérive consistant à contourner la prise en compte des besoins des élèves en externalisant l'objectif culturel par le biais de recherches personnelles de l'élève (au CDI ou, le plus souvent, à la maison). Si ces recherches sont parfois pertinentes, il convient de s'assurer que les consignes sont claires et précises. Elles ne sauraient se substituer aux activités de classe permettant l'accès au sens et à la connaissance. De même, le jury regrette la tendance de certains candidats à surestimer les acquis antérieurs des élèves sans envisager les remédiations nécessaires.

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

- La médiation est souvent assimilée à la transmission d'informations d'un élève ou d'un groupe d'élèves à un autre ou à la levée d'une incompréhension par recours à la langue française. La médiation est une compétence communicative nécessitant le développement de stratégies au

même titre que la réception, la production, l'interaction. Nous renvoyons les futurs candidats au *Volume complémentaire du CECRL* publié en février 2018.

- La différenciation pédagogique ne se résume pas à proposer des activités alternatives à un moment du parcours mais présuppose l'identification de besoins différents et nécessite, en réponse, l'apport d'outils adaptés permettant à des élèves de profils différents de cibler un même objectif, tout en autorisant divers degrés de réalisation. Nous conseillons la lecture du rapport du CNESCO mentionné dans la bibliographie / webographie ci-dessous.

- **L'entretien**

Le jury a bien conscience que le candidat dispose d'un temps de préparation contraint. L'entretien a donc vocation de permettre au candidat d'apporter des précisions, d'envisager ou d'explorer des pistes alternatives ou complémentaires, qu'il n'aurait peut-être pas eu le temps d'approfondir pendant sa préparation.

Ce temps d'échange doit être appréhendé comme une opportunité de préciser ou reconsidérer les pistes élaborées, dans une interaction constructive. Il permet aussi au jury d'évaluer les qualités de communication du candidat (adaptation du registre de langue, posture, attitude, intelligibilité, diction, débit et volume sonore).

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

Bibliographie / Sitographie :

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

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

- **Pour l'analyse d'images fixes ou mobiles :**

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

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

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

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

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

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

- **Pour la fiction, l'analyse stylistique et la métrique :**

- J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin, 2014)
- John Hollander, *Rhyme's Reason. A Guide to English Poetry* (Yale University Press, 2015)
- Geoffrey N. Leech, Michael H. Short, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (Longman, 1981). Cet ouvrage n'a rien perdu de sa pertinence et se lit comme une enquête au pays de la fiction.
- David Lodge, *The Art of Fiction* (Vintage, 1992). Cet ouvrage propose de nombreux exemples d'analyses.
- Phil Roberts, *How Poetry Works* (Penguin, 2000)
- Pascal Bouvet, *La phonologie de l'anglais* (Belin Éducation, 2021)

- **Pour la didactique :**

- CNESCO (2017) - *Différenciation pédagogique : comment adapter l'enseignement à la réussite de tous les élèves ?* - Dossier de synthèse.
- ARDAA (Association pour la Recherche en Didactique et Acquisition de l'Anglais), <https://ardaa.hypotheses.org>
- Brigitte Lallement et Nathalie Pierret, *L'essentiel du CECR pour les langues - école, collège, lycée* (Hachette Éducation, 2007)
- Kathleen Julié, Laurent Perrot, *Enseigner l'Anglais*, (Hachette, 2014)
- Claire Bourguignon, *Pour enseigner les langues avec le CECRL, clés et conseils* (Delagrave, 2012)
- Claire Bourguignon, *La démarche didactique en anglais : du concours à la pratique* (PUF, 2015)
- Claire Tardieu, *Notions-clés pour la didactique de l'anglais* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2021)
- David Weimer, *L'approche actionnelle dans l'enseignement des langues* (L'Harmattan, 2020)

*Rapport présenté par Anne Laigle, Luc Geiller et Michèle Andreani
Avec la commission EPC et la contribution du jury*

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

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

- **Exemple – Dossier EPC 351 – Afternoon Tea**

Comment le thé, boisson symbole de l'anglicité dans l'imaginaire collectif, malgré son origine « exotique », liée à l'Empire, est-il devenu un marqueur social et comment la cérémonie (le

cérémonial ?) qui l'entoure est-elle un symbole d'appartenance à la bonne société en Grande-Bretagne ? Le cérémonial du thé est présenté dans ce dossier, non seulement comme signe d'appartenance, mais également comme revendication parfois outrée de cette appartenance, qui suscite parodie et imitation grotesque.

Analyse des documents :

Ce dossier documentaire s'insère clairement dans la thématique « Voyages, Territoires, Frontières » car il illustre comment « les classes sociales jouent un rôle essentiel pour les groupes et les individus et peuvent générer sentiment d'appartenance ou sentiment d'aliénation ». L'héritage et la perpétuation du cérémonial du thé sont vécus comme des « objet[s] de fierté, voire de revendication », qui permettent « d'assumer et clamer haut et fort son sentiment d'appartenance ». La tradition culinaire de l'« *afternoon tea* » devient alors la « manière dont les individus ou les communautés célèbrent leur culture et leur héritage » (axe d'étude 2 : Ancrage et héritage), quitte à ce que ce soit au moyen de la parodie ou de l'ironie. Parodier ce cérémonial équivaut à reconnaître son importance et sa nature de marqueur culturel, symbole de la britannicité.

Document 1 : Extrait de la nouvelle « *Tea* » de Saki (de son vrai nom H. H ; Munro), publiée en 1919. Fidèle à sa passion pour l'ironie et l'humour noir, Saki y présente une critique féroce de la bonne société britannique. Si une demande en mariage peut sembler être au cœur de ce récit, le titre révèle le pivot de l'intrigue, la cérémonie du « *afternoon tea* » en Angleterre à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle. Le narrateur externe (accompagné pour les besoins de la critique sociale par une focalisation interne fixe, centrée sur le protagoniste Cushat-Prinkly) décrit les errements géographiques et surtout psychologiques de ce représentant de la bonne société, en route pour aller faire sa demande en mariage à une jeune fille de son rang, Joan Sebastable, qu'il n'épousera finalement pas. Ce n'est qu'à la suite de deux retournements de situation (l'un est dissimulé au lecteur par une ellipse, l'autre suit directement une ellipse) que le rôle de la cérémonie du thé dans la société de l'époque est révélé dans toute son ampleur, dans les cinq dernières lignes du texte. Deux cérémonies du thé se répondent dans le passage, celle qu'il imagine chez Joan, à laquelle il est censé participer, et celle qu'il vit chez Rhoda, une cousine éloignée, socialement bien moins favorisée. Il y a un avant et un après sa visite chez Rhoda Ellam qui semble être tout ce que sa future femme n'est pas. Son prénom, qui évoque inmanquablement l'île méditerranéenne, le repas autour du thé qui se transforme en pique-nique, les épices dont elle agrmente la collation (« *caviare* », « *red pepper* », « *sliced lemons* ») imprègnent cet épisode de la vie du protagoniste d'un parfum d'exotisme irrésistible, exotisme qui rappelle l'origine du thé lui-même et qui fascine Cushat-Prinkly (« *Minorca* », « *Nubian page* », l'image de l'odalisque), notamment par le caractère érotique qu'il lui associe (« *According to his theory of life a woman should lie on a divan or couch, talking with incomparable charm or looking unutterable thoughts, or merely silent as a thing to be looked on, and from behind a silken curtain a small Nubian page should silently bring in a tray with cups and dainties* »). Par opposition, Joan et consœurs préfèrent la porcelaine fine issue des manufactures britanniques et françaises, les tables basses peu confortables et des ingrédients beaucoup plus insipides comme le lait et la crème. L'« *afternoon tea* » chez Joan est le royaume des femmes, du paraître, de l'étiquette, du raffinement poussé jusqu'à l'artificiel (description précise de la porcelaine et de l'argenterie). Tout est strictement codifié et froid: "*Thousands of women, at this solemn afternoon hour, were sitting behind dainty porcelain and silver fittings, with their voices tinkling pleasantly in a cascade of solicitous little questions. [...] If one's soul was really enslaved at one's mistress's feet, how could one talk coherently about weakened tea?*". Une seconde ellipse, vers la fin de l'extrait, crée une autre césure : elle correspond au voyage de noces et aux premières semaines de vie commune de Cushat-Prinkly et Rhoda Ellam, avant que ne se joue une ultime cérémonie du thé qui révèle l'ampleur de l'évolution de Rhoda en quelques semaines : après son mariage, la cousine défavorisée est devenue Joan.

La focalisation interne fixe permet une perception fine des sentiments et réactions de Cushat-Prinkly, mais également de sa naïveté, ce qui rend la chute du récit fort efficace, le lecteur ne partageant que le point de vue du protagoniste. Grâce à lui, il découvre également que ce cérémonial autour du thé est une pratique si répandue et conventionnelle qu'il est présent dans la littérature et se déroule dans tous les foyers aisés de Londres à la même heure tous les jours. Il est le symbole d'un rang social, de l'aspiration des femmes qui cherchent à intégrer le cercle fermé de la bonne société par le mariage. Il est ce qui différencie et une marque de reconnaissance, d'appartenance. Il constitue également un héritage que les femmes se transmettent (la mère de Cushat-Prinkly la pratique depuis toujours : « *all her life* ») et apprennent par mimétisme.

Document 2 : Produit par le site *visittlondon.com*, ce vidéo clip à des fins touristiques et promotionnelles est, dans sa facture, aussi raffiné que la cérémonie du thé chez les Cushat-Prinkly. La porcelaine tinte en harmonie avec le son de la harpe en musique de fond, instrument physiquement présent. Le raffinement se retrouve dans la texture des images, dans le lexique choisi (répétitions de « *luxurious* », « *beautiful* »...), dans le phrasé et le ton des personnes interviewées, dans la présentation du chef français de sa philosophie et dans le détail et la minutie du travail des cuisiniers du Landmark, le nom même de cet établissement révélant toute sa stratégie. L'image est nette et la première partie du clip est une série de gros plans sur les aliments, sur les visages des clients visiblement ravis, sur les menus et les éléments qui composent l'« *afternoon tea* » au Landmark. Mais des plans poitrines permettent au spectateur-voyeur de partager les sensations et le ressenti (parfois très théâtral et témoignant d'un plaisir quasi-érotique) des clients. La liste des établissements proposés pour déguster le thé, dans la seconde partie de cette vidéo qui devient promotionnelle, montre cependant que le public-cible n'est pas le touriste lambda (le Ritz, One Aldwych, Scoff and Banter, City Cruises, the Berkeley). Nous retrouvons ici l'idée de classe sociale favorisée qui connaît les codes de conduite et vestimentaires de ces lieux feutrés qui doivent devenir, pour le touriste, les symboles de la tradition culinaire inexorablement associée à La Grande-Bretagne, le thé. Et cette tradition (« *good, old-fashioned proper food* ») s'enseigne à Cookery School, comme nous l'explique la dernière partie du document, qui est une école de cuisine londonienne réputée. Ce que recherchent les étudiants d'un jour que l'on y découvre, est le raffinement qui est, pour eux, l'essence même de ce cérémonial : « *it has to look pretty and it has to be delicious and it has to have a kind of refined look and feeling and taste to it* ». Cette conscience de classe se retrouve même dans les paroles des personnes interviewées dans la première partie : « *something people should do more often* ». Qui peut se permettre de payer un « *afternoon tea* » entre 34 et 84 livres par personne ?

Document 3 : Le film *Alice In Wonderland* de Tim Burton réalisé en 2010 dont est extrait ce document est une adaptation libre de l'œuvre éponyme de Lewis Carroll publiée en 1865. Le thé chez les fous (*Mad Tea party*) est l'un des tableaux les plus connus de l'œuvre. Sur cette image, assez proche de l'illustration originelle de Sir John Tenniel, se retrouvent les ingrédients traditionnels du « *afternoon tea* » au premier plan, tasses, théières, pots à lait, pâtisseries. Mais ces éléments sont situés dans le tiers inférieur de l'image, les deux-tiers restants étant consacrés aux personnages. Si la distinction et le raffinement se retrouvent dans la posture et l'attitude d'Alice, pur produit de la classe aisée de l'époque Victorienne, les quatre autres créatures n'auraient pas pu se retrouver dans les salons de la bonne société. Le maître de cérémonie est un chapelier (comme Rhoda Ellam) fou qui ne respecte aucun des codes liés au cérémonial traditionnel et les invités sont des animaux à moitié fous également. Ce dernier document éclaire les deux autres et permet d'en apercevoir l'implicite, et pas seulement à travers les ressorts de la parodie et du grotesque utilisés à la fois par Carroll et par Burton. Le breuvage n'est pas ce qui est important dans le cérémonial du thé : comme sur cette image, les gens/les personnages envahissent la scène, ils se donnent à voir, ils se re-présentent et le thé n'est qu'un outil, un vecteur, mais également un marqueur inévitable. Cette image, si proche de l'originale, reprend totalement le *nonsense* de Carroll : elle ne manque pas de sens, elle en regorge. Les femmes de la bonne société

autour de la table sont devenues des animaux ou des hommes fous, ce qui est riche en sens si on considère l'époque de publication de l'œuvre de Carroll, six ans après celle de *L'Origine des espèces* de Darwin (1859), qui bouleversa l'ordre social. De même, la codification extrême de l'« *afternoon tea* » le rend mécanique et ridicule, ce qui génère le rire (Bergson : définition du rire : « du mécanique plaqué sur du vivant »). Cette codification peut même conduire à la folie, apparemment.

Mise en tension des documents :

- Doc 1, 2, 3 : perpétuation du cérémonial du thé ; britannicité et « *afternoon tea* »
- Doc 1, 2 : des échos lexicaux et thématiques : bonne société, entre-soi, repli, tradition
- Doc 1, 3 : les gens n'appartenant pas à cette société la singent avec plus ou moins de réussite ; l'exotisme, l'extra-ordinaire rafraîchissant
- Doc 1, 3 : l'ironie, la parodie, la critique sociale

Problématique possible :

The afternoon tea as an inherited British ceremonial in the upper-class: Has it become a social marker more than a light meal? How can this ritual be used to criticize the upper-class?

Projet pédagogique :

Niveau(x) concerné(s) : Terminale spécialité LLCER- niveau CECRL : B2-C1

Ancrage dans les programmes : enseignement de spécialité / thématique : Voyages, territoires, frontières ; axe d'étude 2 : Ancrage et héritage

(Axe possible en tronc commun : Identités et échanges, mais exigera un travail précis sur le document A du fait de sa longueur et du degré d'implicite).

Objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle :
 - o L'« *afternoon tea* » - sa fonction sociale et sociétale
 - o Survivance du « *afternoon tea* » aujourd'hui dans les palaces/restaurants de prestige londoniens
- Langue (lexique, grammaire, phonologie, écriture / graphie...) :
 - o Lexique : relations sociales ; lexique lié au thé ; tradition
 - o Complexification syntaxique : appositions, relatives descriptives et restrictives
 - o Grammaire : *WOULD* fréquentatif
 - o Phonologie : alternance : voyelles pleines / voyelles réduites, intonation, accent de phrase
- Objectifs communicationnels (en termes de réception, production, interaction + médiation) :
 - o Comprendre un texte de fiction
 - o Percevoir l'implicite dans des documents à travers les stratégies utilisées par leur auteur/concepteur (parodie, grotesque, humour) ou montage pour la vidéo
 - o Produire une réécriture (récit) en variant le point de vue
 - o Produire des écrits/des oraux organisés et cohérents
- Objectifs méthodologiques : (en rapport avec les activités langagières) :
 - o Savoir mettre en lien des documents les uns avec les autres et avec une thématique
 - o Savoir repérer la structure interne d'un document
 - o Savoir analyser la composition d'une image
 - o Savoir utiliser des indices visuels (images), textuels (titre, structure, lexique...) pour accéder à l'implicite
 - o Repérer quelques caractéristiques narratologiques dans un texte de fiction (narrateur, focalisation, rythme...) et les utiliser dans ses productions

Tâches finales possibles :

- PE : réécriture du doc 1 en adoptant le point de vue de Rhoda.
- PO : réaliser une vidéo dans laquelle vous présenterez la fonction du « *afternoon tea* » dans la société britannique. Élaborez une présentation type diaporama à partir d'images choisies, puis vous enregistrerez votre commentaire.

Mise en œuvre possible ; principales étapes :

Étape 1 : Document 2 : *What is "afternoon tea"?*

1- Anticipation :

- o À partir d'une copie d'écran avec la première infographie (type de document, public-cible, intention probable)
OU
- o À partir du paratexte
Recueil des conceptions/connaissances des élèves + du lexique connu sur le sujet.

2- Visionnages de la vidéo :

- o Visionnage 1 : Structure de la vidéo – attention portée aux images : lieux, ingrédients...
- o Visionnage 2 : quand le thé devient un cérémonial : groupes d'intérêt sur parties 1 et 3 de la vidéo, avec axes d'écoute qui permettront de relever des termes qui complètent définition du « *afternoon tea* », mais aussi décrivent le cérémonial et le ressenti des clients (les 5 sens sont suscités pour en faire une expérience exceptionnelle) ou se concentrent sur les choix lexicaux (répétitions, champs lexicaux, registre...).

3- Accès à l'implicite du document : Quel est l'objectif de cette vidéo ? À qui s'adresse-t-elle ? touristique + promotionnelle ; type d'établissements ; type de clientèle.

Tâches intermédiaires possibles :

- PE : Rédiger le *flyer* promotionnel pour le cours « *afternoon tea* » à Cookery School
- PE : Rédiger un article sur le « *afternoon tea* » pour un guide touristique de Londres
- POC : Enregistrer un podcast sur l'« *afternoon tea* » pour un site touristique proposant des voyages haut de gamme en Grande Bretagne.

Étape 2 : Document 2 : *Has it become a social marker than a light meal?*

1- Anticipation :

- Échange avec la classe : quelle la structure canonique d'un récit narratif (situation initiale, péripétie/obstacle, situation finale) ?
- Extraction de deux phrases du début du document: "*Cushat-Prinkly walked across the Park towards the Sebastable residence*" et "*Proposing marriage, even to a nice girl like Joan, was a rather irksome business, but one could not have a honeymoon in Minorca and a subsequent life of married happiness without such preliminary*" : à quoi le lecteur peut-il s'attendre ? Quelle classe sociale ?

2- Activités de compréhension et de production :

- Lecture du document didactisé (seules 10 premières lignes jusqu'à « *half-past four* » sont distribuées) : déterminer la situation initiale + émission d'hypothèses sur l'obstacle/la péripétie.
- Découverte du document jusqu'à la ligne 84 (les élèves n'auront pas les dernières lignes à

disposition) :

- Confrontation avec les hypothèses émises
- Identification de la péripétie
- Par groupes d'intérêt : certains élèves travaillent sur la cérémonie du thé chez Joan et d'autres sur celle chez Rhoda : contrastes et similitudes + réflexion sur l'origine des différences + réactions de Cushat-Prinkly sur chacune des deux cérémonies.
- Les élèves relèveront les actions réelles de Cushat-Prinkly dans cet extrait à partir des verbes : *who's in charge?* Mise en parallèle avec le passage où Cushat-Prinkly montre la prééminence des femmes dans ce rituel : rôle des femmes dans ce cérémonial (implicite).

Tâche intermédiaire possible : PE : Imaginer le dénouement, la situation finale.

Étape 3 : Document 1 puis Document 3 : *How can this ritual be used to criticize the upper-class?*

Document 1 :

- Distribution et lecture des 6 dernières lignes : interprétation : situation, raison, objectif de Rhoda, humour + quel portrait d'une partie de la société de l'époque ?

Document 3 :

1- Anticipation :

- Donner le paratexte : recueil des connaissances des élèves sur le film, l'œuvre adaptée...

2- Activités de compréhension et de production + mise en tension avec les autres documents du dossier.

- Différenciation pédagogique : deux groupes :
 - le premier groupe composé d'élèves moins avancés déterminera en quoi cette image décrit le cérémonial du thé vu dans les documents précédents (points communs et différences) ;
 - le second déterminera si le cérémonial représenté ressemble plus à celui de Joan ou de Rhoda (document 1).
- Mise en commun.
- Accès à l'implicite :
 - Les élèves seront encouragés à tracer les lignes de composition de l'image : sens de l'image ? Ce qui est important ? Mise en lien avec les deux autres documents du dossier.
 - La définition de la parodie sera si nécessaire fournie aux élèves : en quoi cette image est-elle une parodie ? De quoi ? Pour quoi ?

- **Exemple – Dossier EPC 520 : *Art from the Irish borders***

Le dossier invite à découvrir l'art né des frontières irlandaises, qu'elles séparent les pays (l'Irlande du Nord et la République d'Irlande), ou les communautés (comme à Belfast), et à réfléchir au rôle que ce dernier joue dans la construction de l'identité des artistes. En effet, comment se construit-on dans un pays divisé, tout autant géographiquement, que politiquement, socialement, idéologiquement et religieusement ? Comment trouver son identité dans une société en conflit qui impose à chacun de choisir son camp ? Colette Bryce se penche sur la question avec pudeur et émotion dans le poème "Derry" (document 1) tandis que la série *Derry Girls* (document 3) choisit d'en montrer le ridicule dans une scène particulièrement drôle dont personne ne sort grandi. Si la frontière entre l'Irlande du Nord et la République d'Irlande est devenue invisible, les traces qu'elle laisse sont perceptibles et durables :

elle scinde les vers dans le poème de Bryce, elle nourrit les dichotomies stéréotypées des jeunes de *Derry Girls* et elle survit dans les murs dits "de paix" de Belfast sur lesquels on dessine pour tenter d'en conjurer l'existence (document 2).

Analyse des documents :

Document 1 : "Derry" est le deuxième poème de la collection dont il est issu et qui est très largement consacrée à l'Irlande du Nord des *Troubles*. Le poème se comprend dès le titre comme un hommage à la ville natale de Colette Bryce, rendue tristement célèbre par les affrontements entre les manifestants catholiques et l'armée britannique le 30 janvier 1972 – journée surnommée "Bloody Sunday" et commémorée de façon assez conséquente cette année à l'occasion des 50 ans de l'événement. Et dès les premiers vers, ce poème se lit comme une réponse à celui de Louis MacNeice "Carrickfergus": *I was born in Belfast between the mountain and the gantries / To the hooting of lost sirens and the clang of trams*".

Mais Bryce pousse le récit d'enfance de MacNeice jusqu'au récit d'apprentissage, en relatant le souvenir en plusieurs parties d'une enfance et d'une adolescence dont les épisodes familiaux et les événements politiques de l'époque s'entremêlent. L'enfance est troublée par les événements qui secouent le pays et teinte les souvenirs, mais les événements politiques sont aussi perçus par le prisme des souvenirs personnels et le recul de la poétesse qui écrit à l'âge adulte.

- Le poids du territoire est annoncé dès les premiers vers où la naissance de la poétesse est marquée par le conflit qui secoue les bastions de l'IRA, le Creggan et le Bogside. L'environnement est violent, oppressant et tout puissant, la ville de Derry est l'univers tout entier de l'enfant qu'était la poétesse, elle ne peut se construire autrement qu'au contact de cette ville.
- Les difficultés qu'elle rencontre pour construire cette identité sont nombreuses :
 - Au sein de sa famille catholique: *"I was one of nine / faces afloat in the looking-glass / fixed in the hall, but which was mine?"* (l.6-8). L'identité est fragmentaire, comme le suggère l'enjambement entre les vers 6 et 7, et superficielle : le visage se reflète mais il reste en surface au vers 7. Elle le dit clairement au vers suivant : elle n'était jamais sûre de son identité.
 - Dans la société: à l'école, elle est étouffée par le poids des convictions politiques des adultes qui l'éduquent (l.16), faussement teintées de croyances religieuses dont elle comprend peu à peu l'hypocrisie d'une part (on les fait prier pour la paix dans le monde tandis que leur propre pays est en proie à un conflit que personne ne veut résoudre) et la subjectivité d'autre part: l'ombre de l'idéologie catholique plane sur ce qui leur est enseigné, obscurcissant leur compréhension de la situation du pays. Elle fait donc ce qu'on lui demande, mécaniquement, tout au long du poème.
 - Elle n'est pas la seule d'ailleurs, tous les jeunes Irlandais, quel que soit le côté de la frontière idéologique où ils se situent, agissent comme des robots, ils sont manipulés et sacrifiés pour servir les intérêts des adultes. Du jeune militaire qui contrôle les identités à la frontière, avec son uniforme trop grand, encombré de son arme à feu, aux garçons qui simulent un attentat, les jeunes sont instrumentalisés.
Comment donc construire son identité et accueillir la différence que représente l'autre ? Tout fait obstacle à la construction de soi et aux relations avec autrui – comme on le verra avec humour dans *Derry Girls* (doc3).
- Le poème est émaillé de déplacements subis et de voyages risqués:
 - On se déplace en se tenant la main parce qu'on est très petit mais aussi parce que traverser les quartiers protestants est dangereux,
 - On ne peut franchir la frontière irlandaise librement, il faut prouver que l'on n'est pas terroriste et montrer patte blanche,
 - Plus tard, lorsque la poétesse revient du collège, le retour est lourd comme l'allitération en "f" le souligne aux vers 62 à 64 : *"Then we'd flock / to the fleet of buses that ferried us / back to*

our lives".

- Puis il est l'heure de rentrer à la maison, le retour à la réalité familiale est douloureux, les traces de violence conjugale sur les bras de sa mère font écho à la violence quotidienne dans le pays.
- La frontière entre le monde extérieur et le foyer disparaît alors peu à peu, et la poétesse s'enferme dans la musique pour ne plus entendre les cris de colère, ceux de ses parents bien sûr et ceux du peuple qui se déchire.
- La frontière que la famille traverse à coup de vérifications d'identité n'est pas la seule séparation que connaît la poétesse. Il existe aussi des séparations à l'intérieur des villes comme les murs qui encerclent la vieille ville dans un geste protecteur (l.37-38) – ces murs couverts de graffiti qui rappellent les murs de paix érigés à Belfast (doc 2).
- La frontière est perceptible tout du long, elle sépare les strophes en des enjambements qui font obstacle à sa fluidité. La jeune fille qu'a été la poétesse se sent enfermée dans cette ville qu'elle considère comme une prison (l.55) et où son identité est définie par le conflit tout autant que par les barrières psychologiques et physiques érigées par les adultes autour d'elle.

Document 2 : La photographie montre une des nombreuses fresques murales figurant sur un des 99 *peace walls* de Belfast. Le message principal qu'on distingue est ouvert à interprétation puisqu'il joue sur cette appellation ambiguë de "murs de la paix" : certes, les murs ont été érigés à partir de 1969 pour empêcher les communautés catholiques et les communautés protestantes de s'attaquer et ainsi maintenir une "paix" relative, mais il n'en reste pas moins qu'ils symbolisent à eux seuls le conflit.

- Il était question de détruire ces murs avant que de nouvelles émeutes n'éclatent à Belfast suite à la sortie de l'Irlande du Nord de l'Union Européenne. Aujourd'hui, les murs sont bien vivants – comme la frontière chez Colette Bryce : ils continuent d'être élevés de plus en plus haut et les différentes couches de matériau que l'on distingue sur la photographie sont la preuve tangible que la paix est très relative.

- Les *peace walls* sont aussi vivants car ils sont un véritable espace d'expression pour les artistes qui y dessinent. Le message qui figure sur la fresque photographiée montre que c'est bien le mur et sa fonction qui inspirent l'artiste : la paix se construit petit à petit. Doit-on comprendre :

- Pas à pas, vers une véritable situation pacifique ?
- Ou pierre par pierre comme le sous-entend le mot "*piece*" ? Donc en continuant d'élever les murs ?
- Ou encore pièce par pièce de Scrabble, comme les motifs le sous-entendent ? Auquel cas, ce serait bien l'expression, l'écriture, qui amènerait la paix.

Il semblerait, de par les motifs de pièces de Scrabble, que la troisième interprétation soit la plus probable mais quoi qu'il en soit, on comprend que le message est un appel à l'apaisement et à la patience. Le mur sert de canevas pour l'artiste qui s'exprime et renforce l'identité initiale, et souhaitée, du mur de la paix.

Les autres graffitis renforcent l'idée de ce mur frontalier comme une créature vivante car ils sont nombreux, se superposent, s'effacent et se complètent. Le mur devient la voix des habitants même si, comme le rappelle l'œuvre à droite qui crée un effet de brèche dans le mur, on ne voit pas de l'autre côté, les messages sont donc réservés à la communauté dans laquelle on vit, pas à celle avec qui on doit créer des liens.

Document 3 : "*I want you guys to give me examples of things that Protestants and Catholics have in common.*" C'est ainsi que le personnage du Père Peter lance l'activité destinée à rapprocher les jeunes héros de la série, qui sont catholiques, et les élèves d'un lycée protestant de la ville. Les t-shirts qu'ils portent tous permettent de comprendre que l'initiative est portée par un programme, "*Friends Across the Barricade*", qui a véritablement existé dans les années 90. Le logo représentant deux mains de couleurs différentes qui se serrent pour former un cœur soutient la démarche annoncée par le nom du programme et fait écho au ton plein de bons sentiments du prêtre.

La scène tire sa force de la vraisemblance de la situation par rapport à la réalité de l'époque, mais aussi de son humour qui repose sur plusieurs éléments :

- L'échec cuisant de la démarche dans son ensemble et les réponses des adolescents, incapables de trouver des points communs,
- La mise en scène et le choix des plans qui soutiennent le décalage entre le prêtre et les jeunes. Les nombreux plans serrés sur le visage du prêtre sont souvent suivis de plans larges de l'assemblée d'élèves afin de marquer le décalage entre eux et la solitude dans laquelle se trouve le prêtre - par exemple : lorsqu'il se laisse aller à une envolée émotive et se lève, sa tête est encadrée par la fenêtre qui se trouve derrière lui et qui crée ainsi un halo de lumière, lui conférant un statut divin – mais ce statut est rapidement mis au tapis par l'incompréhension persistante des adolescents face à son intention,
- Les réactions de la religieuse qui se trouve à la gauche du prêtre. Son cynisme est savoureux et garantit que le décalage voulu par l'auteur soit compris. Par ailleurs, la connivence qui s'installe entre elle et la responsable protestante matérialise le lien que les élèves n'arrivent pas à créer,
- Les expressions des visages des adolescents, globalement perplexes face à la demande qui leur est formulée. En plus d'être amusant, ceci permet de prendre la mesure de la ségrégation qui pouvait exister à l'époque entre les catholiques et les protestants. Le simple fait d'imaginer qu'il puisse y avoir des similarités entre eux leur semble complètement incongru malgré leur évidente bonne volonté lorsqu'on les interroge.
- La chute, assez brillante, clôt parfaitement la scène.

Si nombre de différences notées par les adolescents sont assez vraies, comme le font remarquer les deux responsables des groupes, elles sont toutefois anecdotiques, et de plus en plus triviales à mesure que la scène avance, montrant bien ainsi que tout est une question de stéréotypes et de méconnaissance criante de l'autre.

La frontière qui existe entre les communautés est donc aussi invisible que flagrante dans cette scène. C'est une véritable "barricade" érigée par chacun envers l'autre qu'on ne veut pas connaître et qui aveugle dangereusement. Finalement, il n'y a aucune raison tangible de craindre l'autre. Mais les adolescents de *Derry Girls* sont, à l'instar de Colette Bryce (document 1) les héritiers malgré eux d'un conflit amorcé par leurs parents. Cela ne les concerne plus, ils ne savent pas vraiment pourquoi ils ne devraient pas s'entendre avec l'autre communauté, mais ils savent que c'est ainsi et sont donc prêts à imaginer toutes les raisons les plus saugrenues. Mais tout compte fait, comme cette obéissance sociale les unit, ils parviennent finalement à créer un groupe qui agit collectivement à la fin de la scène.

Problématiques possibles :

What has been the impact of the Irish border on people's identity? How do people construct themselves in a conflictual environment?

How does the Irish border shape Irish art?

Projet pédagogique :

Niveau(x) concerné(s) : Cycle terminal (tronc commun et LLCER).

Ancrage dans les programmes : Tronc commun : *Identités et échanges, Territoires et mémoires*, LLCER 1^{er} : *Rencontre avec l'autre*, LLCER Terminale : *Expression et construction de soi ; Voyages, territoires, frontières*.

Objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle :
 - Les *Troubles* en Irlande du Nord et la situation aujourd'hui,

- L'impact de la frontière irlandaise et des *peace walls* sur la construction de l'identité du pays et les relations entre les communautés qui la composent,
- Découverte d'une série plébiscitée en Irlande mais aussi dans le monde (*Derry Girls*),
- Découverte d'une poétesse originaire de Derry, Colette Bryce.
- Langue :
 - Lexique : les échanges entre les peuples, l'identité, l'accord et le désaccord, le souvenir, les conflits, les adjectifs laudatifs pour qualifier une œuvre d'art.
 - Grammaire : les temps et aspects, le modal *would* à valeur fréquentative, les outils de la nuance et de la modalité (auxiliaires modaux et périphrases modalisantes au passé) pour émettre des hypothèses à propos des intentions des auteurs, propositions concessives et contrastives, remédiation à propos de la voix passive si nécessaire.
 - Phonologie : la réduction des voyelles faibles (le schwa), l'accent de phrase et l'intonation, sensibilisation à l'accent irlandais.
- Objectifs communicationnels :
 - comprendre une scène extraite d'une série,
 - émettre des hypothèses nuancées sur un support artistique,
 - comprendre un poème,
 - analyser une œuvre d'art de rue,
 - jouer une scène de série télévisée,
 - reformuler, synthétiser et expliciter ce qui a été compris pour les autres.
- Objectifs méthodologiques :
 - savoir analyser la mise en scène d'une scène de série pour accéder à l'implicite du support et identifier le point de vue du metteur en scène,
 - identifier la structure interne d'un poème et s'en servir pour mieux le comprendre,
 - savoir observer la forme d'un poème pour comprendre comment elle soutient le sens,
 - savoir mettre en voix un poème,
 - mettre différents supports en lien entre eux et en lien avec une thématique,
 - savoir rédiger une saynète, l'apprendre et la jouer (écart graphie-phonie, vérifier la prononciation...)
 - savoir synthétiser,
 - savoir effectuer des recherches.

Tâche finale possible :

Expression écrite / Expression orale : *Draw a mural that may be painted on a peace wall in Belfast, then record an audio commentary to help passerbys understand it and to explain your choices. The audio will appear behind a QR code next to the mural.*

Tâches intermédiaires:

Expression orale : *You are the unknown author of the mural. Explain your motivations and choices in making it.*

Expression orale : *Prepare a slideshow illustrating Colette Bryce's poem "Derry" and record a reading of the poem to add to the slideshow.*

Mise en œuvre possible :

- Document 2 : entrée par l'œuvre d'art inspirée de la réalité. Il permet de situer le contexte, les origines des murs de la paix, et le mur comme source d'inspiration et canevas pour les artistes.
- Document 1 : lecture du poème de Colette Bryce à la lumière du contexte qui a été posé au cours de la découverte de l'œuvre d'art.
- Document 3 : travail sur la scène de *Derry Girls* pour finir sur une note plus légère et amusante

qui apporte une vision différente de la jeunesse irlandaise.

ETAPE 1 - Document 2 : "Peace by piece on the barricade" : découverte des *peace walls* et du contexte historique dans lequel ils ont été construits.

- Découverte progressive du bas de la photo vers le haut, pour permettre aux élèves d'apprécier la hauteur du mur et observation de la photo pour essayer d'identifier où se trouve le mur : *Look at the picture carefully and try to guess where it is.*
 - Dans un pays anglophone très certainement car *tout* est écrit en anglais,
 - Dans un lieu de conflit probablement puisque le message appelle à la paix,
 - Dans un lieu peuplé car on peut imaginer grâce à l'œuvre simulant une ouverture dans le mur que des gens habitent de l'autre côté aussi, donc il ne s'agit pas d'un mur entourant une zone désaffectée.
- Communication de la légende de la photographie pour validation des hypothèses et apport d'informations contextuelles sur les *Troubles*.
 - Identification du lieu et du nom donné au mur sur lequel l'œuvre a été réalisée.
 - Relevé des connaissances des élèves à propos de l'histoire de l'Irlande du Nord et établissement d'un tableau à 3 colonnes : "*What I know*", "*What I want to know*", "*What I have learned*", qui sera complété au fur et à mesure de la séquence. Apport d'informations grâce à des supports fournis par l'enseignant ou des recherches.
 - Réflexion sur le sens de l'appellation "*peace wall*" et sur l'impact du mur sur la vie des habitants. Observation de la hauteur du mur et des différentes couches qui montrent bien que le mur continue d'être élevé peu à peu.
- Retour sur l'œuvre à l'aune des nouvelles informations apprises et analyse du message de l'artiste.
 - Amorce de réflexion sur le choix des lettres de Scrabble – mais un retour sur ce choix pourra être utile plus tard, après avoir découvert les documents 1 et 2, portant sur l'écriture.
 - Réflexion sur les intentions probables de l'artiste et sur le mur devenu une toile. Ceci pourra donner lieu à une tâche qui préparera à la tâche finale. L'anonymat de l'auteur de cette fresque rend la tâche d'autant plus naturelle.
 - On pourra également engager une réflexion sur le pouvoir de l'art dans l'expression des idées ou la sensibilisation à une question délicate.

Tâche intermédiaire qui préparera à la tâche finale : expression orale : *You are the unknown author of the mural. Explain your motivations and choices in making it.*

ETAPE 2 – Document 1 : "We'd cross the border in our red Cortina" – frontières politiques, frontières personnelles.

- Anticipation à partir du titre, du nom de l'auteur et du premier vers.
 - Identification de la voix poétique et repérage des noms de lieux pour commencer à effectuer des repérages géographiques (on pourra les matérialiser grâce à une carte du pays, puis de la ville de Derry).
 - Émission d'hypothèses sur ce que la poétesse pourrait ensuite évoquer à propos d'elle. Les élèves pourront s'appuyer sur les premiers repérages pour imaginer qu'elle parle de l'atmosphère de sa ville, de son architecture mais aussi de sa vie à elle, de sa famille, etc.
- Lecture du poème jusqu'au vers 24 et vérification des hypothèses.
 - Repérage des mots qui commencent à annoncer une rupture, du chaos : *sounds of crowds*

and smashing glass / suicide ; repérage de ce qui a trait à l'identité de la poétesse et à sa place au sein de sa famille et de sa ville.

- Premier bilan : communication aux élèves de 3 questions transférables qui devraient les aider à chaque fois qu'ils ont à lire un poème :
 - *What story is the poet telling? OU What is the poem about?*
 - *What are the poet's feelings?*
 - *How does he/she express them?*
- Amorce de réponse collective à ces questions, à partir de la 1^e partie du poème, ce qui va permettre d'approfondir l'accès au sens et à l'implicite du poème.
- Lecture en groupes de la suite du poème avec la consigne pour continuer à répondre aux 3 questions.
 - Différenciation :
 - Proposer aux élèves plus faibles de repérer des éléments permettant de répondre à la 1^e question ou se concentrer sur la partie du poème qui leur semble la plus abordable ;
 - Mettre à disposition des élèves qui le souhaiteraient une mise en voix du poème par l'auteur. L'écoute se fera dans un deuxième temps, une fois le travail de compréhension écrite amorcé.
 - **Mise en commun des réponses aux questions et réflexion sur l'expérience relatée dans le poème, notamment en s'attardant sur les références aux frontières** (les murs, la frontière irlandaise, les frontières invisibles entre les quartiers et au sein de la famille...).

Tâche intermédiaire possible : pour préparer à la tâche finale : expression orale - *Prepare a slideshow illustrating Colette Bryce's poem "Derry" and record a reading of the poem to add to the slideshow.*

ETAPE 3 – Document 3 : *Across the Barricade*: quand les artistes redéfinissent l'identité de la frontière

- Anticipation à partir du titre de la série et de l'épisode. Émission d'hypothèses.
- Visionnage de la scène et vérification des hypothèses. Il s'agira cette fois de laisser les élèves en autonomie face au support sans autre consigne que de regarder et de confronter ce qu'ils voient à ce qu'ils ont anticipé. Le ton de la série devrait les surprendre et ainsi motiver la mise en commun.
- Mise en commun autour des éléments suivants :
 - Les ressentis : *what do you think? What is the tone? How do you know? What makes it funny?*
 - Les éléments de la situation d'énonciation qui devraient alors émerger à l'occasion de la réflexion sur la nature comique de la scène.
 - La question de l'humour permettra aussi de s'attarder sur la mise en scène et sur les choix des plans, de la lumière, etc., ce qui constitue un entraînement indispensable puisque les élèves ont dans leur dossier de LLCER un document iconographique.
- Mise en lien avec les deux documents précédents, mise en évidence des points communs. Réflexion sur la représentation de la frontière et son impact sur les jeunes dans les années 90 : sur leur identité, leur perception de l'autre et les relations entre eux.

Un travail d'identification des caractéristiques de l'accent irlandais pourra être proposé afin de familiariser les élèves à cet accent.

ETAPE 4 - Réalisation de la tâche finale.

- **Exemple – Dossier EPC 545: Staging Canadianness: a smash or a sham?**

Mettre à jour la construction d'une identité canadienne forte à travers une mise en scène politique autour du concept du multiculturalisme ou du *Salad Bowl* est au cœur des enjeux du dossier. Qu'est-ce qu'être canadien ? Existe-t-il une réelle identité canadienne ?

Document 1 : La nouvelle de Cyril Dabydeen « *North of the Equator* », publiée en 2002 explore les polarités *North vs Equator*. Les personnages sont perdus entre deux espaces, celui de leur pays natal, dans les Caraïbes et de leur pays d'adoption, le Canada - une sorte de miroir de l'auteur lui-même, originaire de Guyane, arrivé au Canada en 1970. L'hybridité de l'identité, la représentation de l'altérité « *Otherness* », l'expérience migratoire sont au cœur du recueil de nouvelles de Dabydeen.

La nouvelle appartient au genre de la littérature postcoloniale qui s'intéresse aux concepts d'identité, d'exil, d'aliénation culturelle et de racisme. La notion de « *displacement* » est au cœur de la littérature canadienne.

La nouvelle en question offre comme cadre diégétique un sauna de la capitale canadienne, dans lequel Ravi(dar), immigré des Caraïbes, a une conversation avec une femme qui rêve des tropiques. Elle assaille Ravi de questions qui l'obligent à replonger dans son passé et ses expériences d'immigré. Le cadre apaisant et chaleureux du sauna, en premier lieu, contraste avec la tempête de neige à l'extérieur. Puis l'atmosphère devient irrespirable. '*The heat is now almost stifling*' (l.39) témoigne de cette atmosphère oppressante face au comportement de Pierette.

Dans cet extrait en particulier, une focalisation interne est opérée sur Ravi au moyen du discours indirect libre auquel le narrateur extra-diégétique a recours : la situation ubuesque, dans un cadre inhabituel, l'invite à se remémorer ce qu'on appellerait aujourd'hui des micro-agressions sur son origine, sa maîtrise de l'anglais, non sans une certaine pointe d'humour et d'ironie.

Le genre de la nouvelle se fonde bien plus sur l'esthétique que sur l'intrigue elle-même, comme le soulignait Edgar Allan Poe en 1842 : ici l'histoire n'est pas ce qui compte, mais l'effet sur le lecteur. Il s'agit en effet davantage d'une réflexion sur l'identité et le rapport à l'Autre, qu'une histoire avec plusieurs niveaux de sens. Une représentation croisée entre deux « étrangers » (immigrés et inconnus), une native française et un homme originaire des îles caribéennes. La reconceptualisation post-moderniste du genre de la nouvelle par Dabydeen est vue comme « *a process, a form not always with a finite end* ». La marque de Margaret Atwood sur l'esthétique de Dabydeen est claire (notion de *mapping home, belonging, reinventing aesthetics*, etc).

Ravi incarne le « rêve canadien », celui porté par les autres documents du dossier (« *the new world of Canada opening up before him* » - l.25), il représente l'intégration réussie, travaillant pour le gouvernement canadien (cf. document 2). Homme diplômé, il est fier d'être au Canada et se sent de plus en plus canadien (l.63-64).

Néanmoins, le clivage entre l'attente et la réalité émerge : dès le début de l'extrait, le ridicule de la situation est mis en avant. (l.4-5 : regard porté par une immigrée belge qui le félicite sur son anglais alors que l'anglais est sa langue maternelle). Bien que se sentant légitimement canadien, le regard porté par les autres lui rappelle systématiquement ses origines ethniques. Il incarne l'Autre.

l.34-36 : la catégorisation ethnique plutôt que le sentiment d'être canadien lui rappelle son statut d'Autre, d'étranger.

Enfin, le personnage de Pierette incarne cette vision exotique de l'identité : préjugés et stéréotypes abondent dans la nouvelle. Cette dernière fantasme les Caraïbes entre paradis exotique et enfer violent, point de vue typique d'une touriste à la fois attirée et rebutée par l'Autre, ignorant la réalité de la vie locale. Elle a une représentation creuse de l'identité.

Ce document vient en contrepoint des autres qui composent le dossier, qui par la polyphonie des voix (narrateur, Ravi, Pierette), propose une réelle réflexion sur la notion d'identité et son importance dans la construction de soi, l'hybridité. (*hyphenated identities*).

On est dans un entre-deux constant : notion de *in-betweenness*, entre-deux générique de la nouvelle entre roman et forme poétique, entre-deux du mouvement littéraire, au carrefour de la littérature postmoderne et postcoloniale, et entre-deux identitaire.

Document 2 : Élu en 2015, le parti de Trudeau remporte les élections législatives de septembre 2021, ce qui a provoqué un tollé dans le pays puisqu'il les a avancées en pleine pandémie. Le premier ministre canadien Justin Trudeau pose à Rideau Hall, à Ottawa (résidence officielle du Gouverneur général au Canada) aux côtés de ses ministres. Cette photographie en plan large met en lumière la diversité et la dimension multiculturelle du Canada, servant ainsi de mise en scène politique incluant la parité, la diversité culturelle et sociale (communauté sikhe représentée notamment). On observe une sorte de mise en abyme, un effet miroir à la fois littéralement et figurativement, le drapeau canadien se reflétant dans le miroir, comme une réflexion (polysémie du terme) sur la notion même de « *Canadianness* ».

Le bilinguisme est célébré grâce au tableau du peintre québécois Jean-Paul Riopelle intitulé « Point de rencontre » : le tableau représente la carte du Nunavut, territoire à l'extrême Nord du Canada, et territoire des Premières Nations, rencontres entre la nordicité et l'autochtonie. De plus, l'idée d'une rencontre entre les peuples, les groupes ethniques, religieux, et sociaux du Canada pour faire société est mise en exergue. Si le jury n'attendait pas nécessairement des candidats une connaissance de ces détails, une réflexion sur la notion de point de rencontre s'imposait néanmoins. La rencontre linguistique et le choix d'une unité canadienne sont repris dans les propos de Trudeau dans le document 3. La redéfinition d'une identité canadienne singulière s'émancipant de la couronne britannique y est proposée à travers la célébration de la nordicité et l'autochtonie.

L'importance des Premières Nations (voir doc 3) est au cœur de la nouvelle politique du gouvernement Trudeau (à titre informatif, la gouverneure générale Mary May Simon, au centre de la photo, est la première femme autochtone à occuper ce poste ; elle est représentante de la Reine et commandant en chef des armées.

Enfin, la mise en scène politique est claire et entend présenter la société canadienne comme exemple (d'où les masques en pleine pandémie) Ce document fait évidemment écho au document 3.

Document 3 : Il s'agit d'un extrait d'une déclaration de Justin Trudeau en octobre 2021, dans le cadre du 50^{ème} anniversaire de la mise en œuvre des politiques multiculturelles par son père en 1971.

Ce document reflète l'idée de continuité et participe à la mise en scène de l'identité canadienne : *Staging Canadianness*. Il fait écho aux deux autres documents composant le dossier.

Il répond aux principes fondamentaux de la rhétorique selon Aristote :

* l'éthos : il s'agit ici des moyens de persuasion résultant de la personnalité de l'orateur, ici le premier ministre qui inscrit sa déclaration dans la continuité historico-politique.

* le logos : (logique et rationalité) c'est la persuasion par le raisonnement. Il s'agit ici de la clarté du message, la logique du raisonnement tout autant que l'effectivité et la justesse des exemples utilisés.

* le pathos : (l'émotion que l'orateur parvient à susciter dans l'auditoire) : il s'agit des moyens visant à persuader un public en faisant appel à ses émotions, à sa sympathie et à son imaginaire. Utiliser le pathos n'engage pas uniquement l'émotionnel de l'auditoire, mais permet aussi au public de s'identifier aux arguments de l'orateur.

La diversité est célébrée, les notions d'identité et d'inclusion sont mises en avant, comme en témoigne

l'emphase sur les expressions 'cultural diversity'.

Justin Trudeau présente le Canada comme un modèle du genre (« *inspire people and countries around the world* »), un exemple pour la planète, un modèle presque utopique, semblable aux déclarations de John Winthrop en 1630 pour les Etats-Unis « *a shining city upon a hill* » (écho au document 2, les masques, l'ouverture d'esprit et document 1 « *this new world of Canada opening up before him* »).

Le dernier paragraphe fait écho à la nouvelle de Dabydeen « *prejudice, systemic racism, and discrimination continue to be a lived reality* ».

On trouve une résonance de la dimension post-nationale, qui fut mise en exergue par Trudeau en 2015 : '*There is no core identity, no mainstream Canada*'.

Problématiques possibles :

How is Canadian identity staged? How does Canadian identity participate in building one's self?

To what extent do Justin Trudeau's policies contribute to uniting the Canadian nation?

How does Canada deal with its cultural diversity?

Projet pédagogique

Niveau(x) concerné(s) et ancrage dans les programmes :

Terminale LLCE : Expression et Construction de Soi (mise en scène de soi) (B2→C1)

Terminale LLCE AMC : Faire société (Unité et Pluralité) (B2→C1)

Terminale tronc commun : Diversité et Inclusion / Identités et Échanges (B2)

Objectifs :

- Formation culturelle et interculturelle : le Canada (politique, identité), le multiculturalisme, le concept du *Salad Bowl*, le genre de la nouvelle.
- Langue :
 - Lexique : diversité, inclusion, identité, construction / expression de soi, lexique méthodologique de l'image et lexique de l'analyse littéraire, les *phrasal verbs* (*to break away from, to stand out, to look into, to talk someone into + V-ing...*)
 - Grammaire : expression du contraste et de la concession, complexification syntaxique (propositions relatives, résultatives, etc), *present perfect*, expression de l'intention, modalité (probabilité dans le passé *MAY HAVE + V-en*), expression du futur.
 - Phonologie : mots en *-ism* (*racism*) et « *stress-imposing endings* » *-ity, -ic, -ion...* (*community, diversity*), intonation, groupes de souffle, conviction, mise en voix.
- Objectifs communicationnels :
 - Réception écrite : être capable de comprendre un texte littéraire / une déclaration politique, ses enjeux et sa rhétorique, et les procédés d'écriture correspondant.
 - Construction de l'expression orale en continu, en interaction et/ou de la production écrite.
- Objectifs méthodologiques :

Mise en voix d'un écrit oralisé (type discours) ou organisation d'un texte argumentatif, analyse de l'image.
- Objectifs citoyens : sensibilisation aux enjeux sociétaux de diversité et d'inclusion, de faire société, de l'identité comme élément de la construction et l'expression de soi. Tolérance et ouverture d'esprit, acceptation de l'Autre.

Tâche(s) finale(s) possible(s) :

Tout le parcours d'apprentissage serait scénarisé : l'élève serait un étudiant participant à un programme d'échange avec l'Université de Toronto.

Tâche finale (expression orale en continu) :

You are currently studying at the University of Toronto as part of an exchange student program. You are a volunteer for a non-profit student organization, 'One Canada', that works for cultural diversity, promoting identity pride and open-mindedness. On Canadian Day, you deliver a speech in front of the main building to raise other students' and citizens' awareness about the principles of this university and Canada: Equity, Diversity and Inclusion.

OU

(production écrite) : le scénario est identique mais l'élève écrit au président de l'Université dans le cadre du « *Equity, Diversity and Inclusion* » program (forme de lettre, e-mail ou participation au rapport de l'année 2021)

Cette proposition de tâche finale permet d'inclure les acquis culturels, méthodologiques, linguistiques, langagiers de tous les documents à partir d'un support modèle qui est la déclaration de Justin Trudeau.

Idées de tâches intermédiaires :

n°1 : (à l'issue de l'étude du document 2)

Production écrite : *You post document 2 on your Instagram account and you comment on it.*

Expression orale en continu : *You leave an audio message to your roommate at the University of Toronto to let him/her know about your thoughts on the photograph.*

Expression orale en interaction : *You come across this photograph on social media with your roommate, you comment on it.*

Expression écrite en interaction : *You text your roommate about the photograph.*

n°2 : (avant le document 3) : tâche d'anticipation

During your 'Multiculturalism in Canada 101' class, your professor asks you to do research on Pierre Trudeau's policies, or First Nations, or the Multiculturalism Act, Bilingualism, the Canadian Charter of Rights and Freedoms. Be ready to talk in front of the class to share your findings.

n°3 (après l'étude du doc 3) :

Expression orale en interaction : *After coming across Trudeau's statement, you participate in conducting a survey through a man-in-the street interview around your campus in order to get other students' opinion.*

Production écrite : écrire un tweet ou directement au Premier Ministre Justin Trudeau.

n°4 : (après l'étude du doc 1) :

Production écrite : *Ravi writes to his family back home about the encounter he had in the sauna. Use documents 2 and 3 to support your argument(s).*

Expression orale en continu : *Your 'Canadian literature 101' professor asks you to analyze and share your thoughts on Cyril Dabydeen's short story.*

Expression orale en interaction : *You conduct the interview with Cyril Dabydeen to talk about his short story.*

Mise en oeuvre possible :

Plusieurs ordres des documents sont envisageables, néanmoins finir sur le document 1 serait plus pertinent dans la mesure où ce dernier vient en contrepoint des deux autres et permet une réflexion nuancée sur la notion d'identité.

Nous proposons ainsi de débiter par le document 2 qui permettra une entrée dans la notion d'identité et de mise en scène politique : *staging Canadianness*.

Puis nous poursuivrons avec le document 3 qui amène à justifier le document 2 et à reprendre l'idée

essentielle de la politique canadienne.

Nous concluons avec le document 1 qui témoigne de la complexité de la notion d'identité mais pour lequel l'accès au sens est plus complexe (ton, ironie, implicite, etc.).

On pourrait tout aussi bien commencer par le document 3 qui pose les jalons et est illustré par le document 2 (évolution chronologique également).

Etape 1 - Document 2 : Staging Canadianness

Consigne(s) :

Find one word that would characterize the photograph. Be ready to justify and defend your choice.
(suscite l'interaction)

OU

Write down five questions about the picture. Try and find answers.

Possibilité de scénarisation : *You're the official photographer, during a press conference, journalists ask you questions about your editing choices.* Ici, les élèves seraient les journalistes qui posent les questions tandis que le photographe justifie ses choix.

Plutôt que de passer par des descriptions classiques, on peut ancrer la démarche dans une scénarisation qui permet à l'élève de mobiliser des stratégies d'analyse et de réception pour les mettre au service d'une production authentique proche d'une situation réelle. Au cycle terminal, cela permet un renforcement de l'autonomie.

Etape 2 - Document 3 : Celebrating Canadianness

Anticipation : Partir du titre et imaginer le type d'éléments qui pourraient figurer dans le document. L'élève pourrait ainsi convoquer et rebrasser les éléments vus lors de l'étape précédente.

En amont, on pourra proposer la tâche intermédiaire suivante : *During your 'Multiculturalism in Canada 101' class, your professor asks you to do research on Pierre Trudeau's policies or First Nations or the Multiculturalism Act, Bilingualism, the Canadian Charter of Rights and Freedoms. Be ready to talk in front of the class to share your findings.*

Cela permettra une meilleure compréhension des enjeux du texte.

Objectif : Trouver ce qui fait écho au document 2.

Envisager un projet de lecture : *How does Justin Trudeau celebrate Canadianness ?*

Le projet de lecture permet de donner du sens en inscrivant la réception dans une situation de communication plus authentique et en dédramatisant une activité encore anxiogène dans le but de développer des stratégies, de placer l'élève dans une posture réflexive induisant des choix, d'articuler compréhension et réception, de s'inscrire dans une progression au sein du parcours d'apprentissage, et de penser le renforcement progressif des stratégies.

Alternative: *Comment on what Trudeau wants for his country.*

Un travail phonologique pourrait être mis en œuvre : travail de mise en voix dans le cas d'une tâche finale orale de type discours. Ici, un travail phonologique sur les mots en *-ic*, *-ity* et *-ion* sera pertinent, ainsi que sur les groupes de souffle, l'emphase, etc.

Un travail méthodologique de repérage des procédés rhétoriques (ethos, logos, pathos) et des répétitions pourra être proposé dans le cadre d'une préparation à la tâche finale (idée du support modèle)

L'élève pourra effectuer des retours sur le document 2 afin d'observer les similitudes, rebrasser et consolider les acquis culturels et linguistiques, afin de viser une autonomie plus grande.

Etape 3 - Document 1 : Redefining Canadian identity or lack thereof ?

Projet de lecture : *How is Canadian identity perceived ?*

Ce projet de lecture permet à l'élève de mobiliser ses pré-requis pour repérer les éléments essentiels qui lui permettront la compréhension des enjeux majeurs du texte.

Amener les élèves à saisir l'ironie du texte à travers le discours indirect libre, l'accès aux pensées du

personnage principal de Ravi, et la polyphonie.

Dans un esprit de synthèse, notamment pour un choix de parcours d'apprentissage en LLCE pour la préparation aux épreuves du baccalauréat, il s'agira de souligner de deux couleurs différentes les éléments correspondants aux documents 2 et 3 afin d'établir des parallèles.

Propositions de guidage :

- *Focus on the main characters and list their characteristics*
- *Comment on Ravi's feelings and Pierette's attitude.*

*Rapport présenté par Sabine Requier-Ulrich et Benjamin Baudin
Avec la commission EPC et la contribution du jury*

3.1.2. Exemples de traitement de dossiers par des candidats, avec commentaires du jury.

- **Exemple – Dossier EPC 460 : Urban Indians.**

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

Dans l'imaginaire collectif, l'existence des Amérindiens urbains est souvent vue à travers le prisme exclusif du traumatisme, alors qu'elle ne se laisse pas réduire à ce *trauma plot* unidimensionnel.

Les documents ont été choisis pour tenter de rendre possible le passage de l'image stéréotypée quasi misérabiliste (document 1, fruit d'un regard extérieur) à une polyphonie donnant un aperçu de la multiplicité des expériences (les trois autres documents, dont les auteurs sont d'ailleurs d'héritage autochtone).

Pour son analyse, ce candidat a fait le choix d'une présentation par entrées thématiques, qui dans le temps de préparation imparti s'avère généralement moins précise et plus difficile à manier qu'une approche document par document. Il a néanmoins proposé une analyse convaincante et souvent fine.

Éléments proposés par la candidate lors de sa présentation	Commentaires du jury
En introduction, le candidat liste plusieurs termes : Indian, American Indian, Native American... et prend appui sur cette multiplicité pour introduire les enjeux qu'elle juge centraux au dossier : qu'est-ce qu'être Amérindien dans la société Américaine d'aujourd'hui, comment s'intégrer tout en conservant un héritage et une singularité ?	L'accroche permet une entrée en matière dynamique qui démontre que la candidate perçoit les enjeux du dossier, alors que certaines présentations se contentent de lister les documents.
Analyse du dossier : 1. Vivre en ville—de l'oppression à la rancœur. Un constat surtout présent dans le document 2 (relève les champs lexicaux correspondants), mais qui fait écho à des éléments saillants du document 3 (diseased by // brought us	On peut regretter que le candidat n'ait pas relevé les échos historiques de Trail of Tears, et soit passé un peu vite sur l'analyse picturale du document 1, sans vraiment identifier à quel point la lecture en est orientée par le texte qui l'accompagne.

lots of diseases) et à la souffrance et la nostalgie évoquées dans le **document 1**.

Cette souffrance (yearn & Trail of Tears) est rendue évidente par la représentation d'un Amérindien pensif, le regard tourné vers l'Est (alors que les conventions graphiques associent souvent le mouvement vers la droite de la composition à un mouvement vers l'avenir, dans ce contexte californien c'est une géographie côte Ouest / intérieur des terres qui s'illustre.) La candidate compare ce choix au mouvement classique des représentations de la Manifest Destiny.

Cela contraste avec ce qui est affirmé dans le **document 4**, I feel at home / it was never about returning to the land.

2. Vivre en ville, mais garder ses traditions.

Document 3 : idée mise en exergue par le discours du présentateur, contributing in profound ways, all the while knowing who they are, and where they come from. Il est montré en mouvement, accompagnant le spectateur dans cette réflexion en se déplaçant devant la fresque murale.

L'accent n'est pas mis sur la perte ; it doesn't make us any less Indian / we're still able to have our traditions, et la vidéo met en scène la multiplicité des traditions, des tribus (dans ce qui est dit et ce qui est montré). Champ lexical de la résilience, de l'adaptation. L'inscription dans la ville elle-même est vue comme une tradition.

À l'inverse, le **poème** décrit une assimilation forcée, les vêtements stéréotypés de l'Américain blanc. Il s'agit de devenir l'autre, à un rythme marqué par la prosodie.

Le **document 4** partage l'optimisme de la vidéo. La nature et les traditions vont de pair avec l'urbanisation : crée des parallèles sacred mountains // skyline, le texte mobilise tous les sens pour évoquer nature et ville. Les termes ne sont pas opposés mais rassemblés.

3. Vivre en ville — l'adaptation.

Une adaptation qui se manifeste au quotidien : **document 3**, Miss Indian, **document 2**, masked in common clothes et concerne un très grand nombre de personnes : **document 1**, the largest population // les chiffres donnés dans la **vidéo**.

Son travail démontre néanmoins qu'il est possible pour des candidats d'aborder un dossier avec pertinence même lorsqu'ils n'en maîtrisent pas complètement le contexte historique (la relocation policy dont l'impact parcourait tout le dossier, et qui aurait permis de mieux comprendre le poème).

Il aurait été pertinent de pousser davantage l'analyse de la forme poétique (en tant qu'elle est mise au service de l'inconfort provoqué par l'accusation formulée) et de repérer les ruptures créées par les enjambements et certains effets sonores.

De manière générale, les candidats ont souvent tendance à ne pas assez tenir compte de la nature des documents qui constituent les dossiers, n'y cherchant que des échos thématiques ; l'écueil inverse consiste à accumuler des repérages formels qui ne sont pas mis au service du sens.

<p>Cette situation n'a donc rien d'exceptionnel. Les superlatifs montrent que l'urbanisation les a rendus plus forts.</p> <p>Contrairement au document 1, dans le document 4 la ville n'est pas opposée à la nature, comme elle n'est pas opposée à l'identité dans la vidéo. La candidate prend pour exemple le portrait noir et blanc qui apparaît dans la vidéo, où des immeubles se reflètent dans les lunettes de soleil, qui illustre pour elle l'idée d'une visée vers le futur.</p>	<p>Au final, peu de choses auront été dites du texte de Tommy Orange, ce qu'a regretté le jury (même s'il ne s'agit pas de viser l'exhaustivité, surtout pour des dossiers très denses).</p> <p>L'analyse proposée ici a le mérite de relever plusieurs points très pertinents et de mettre en tension les documents.</p>
<p>Problématique, niveau visé, objectifs, points d'appui, obstacles :</p> <p>Thème fédérateur : Urban Indians—from a history of struggle towards American inclusion.</p> <p>Problématique : To what extent did Native Americans adapt to the American urban life?</p>	<p>Le candidat a su ralentir son débit pour que le jury puisse prendre en note la problématique, et sa proposition de tâche finale.</p>
<p>Propose d'exploiter le dossier en cycle terminal.</p> <p>Gestes fondateurs et mondes en mouvement, Axe 7, Diversité et inclusion, Niveau B2 du CECRL.</p> <p>Objectifs culturels : Native Americans (histoire, cultures, traditions et ancrage dans le présent), Manifest Destiny / expansion vers l'Ouest.</p> <p>Objectifs linguistiques : Grammaire : passif (actions subies), structures causatives make someone do something, contraste, superlatifs. Lexique : émotions, génocide, souffrance, nature & tradition, ville.</p> <p>Objectifs méthodologiques : savoir s'exprimer à la manière d'un journaliste. Les spécificités d'un poème.</p> <p>Évoque à cette occasion les activités langagières : les stratégies de CE /EE / EO vont entraîner les élèves et les conduire vers une EOC.</p> <p>Objectifs phonologiques : gap fillers, accent de mot.</p>	<p>Le candidat ne se contente pas de lister ses objectifs, mais donne des exemples.</p>

<p>Objectif citoyen : diversité et inclusion d'une minorité dans un groupe.</p> <p>Obstacles : multiplication des voix dans la vidéo, et des images qui les accompagnent + implicite du document 1 + genre spécifique du poème + lexique du document 4</p> <p>Éléments facilitateurs : lexique simple du poème + idée claire, répétée, et peu implicite du document 4.</p>	<p>Le candidat fait également preuve d'esprit de synthèse à ce niveau.</p>
<p>Tâche finale : EOC. You're a correspondent journalist for a TV channel. You just saw the Miss Indian parade. Give an account of what you saw and what it means to be an Urban Indian today.</p>	<p>Le candidat contourne l'écueil possible d'une appropriation culturelle outrée et convoque bien l'articulation entre objectifs langagiers, culturels et méthodologiques.</p>
<p>Mise en œuvre : documents 1 et 2 ensemble, puis document 4, puis document 3.</p> <p>Étape 1 : Nostalgie et souffrance.</p> <p>Étape 2 : Adaptation et évolution.</p> <p>Étape 3 : Résilience - entre tradition et adaptation.</p>	<p>Il est judicieux de penser à des titres, qui auraient pu être proposés en anglais. Non pas qu'il faille forcément les donner aux élèves, mais ils permettent aux candidats de s'assurer d'une progressivité dans le parcours et de ne pas perdre de vue la problématique.</p>
<p>Étape 1—Nostalgie et souffrance</p> <p>Document 1</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entrée en matière : pour créer un déficit informationnel, la candidate propose de ne montrer que la partie droite de l'image (sans le texte), coupée au niveau du dos du personnage pour enlever l'idée de ville. <p>→ les élèves formulent des hypothèses sur la nature, le lieu et l'intention.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dévoile l'image entière (toujours sans le texte). Expression du contraste si les hypothèses s'avèrent fausses, While we thought he... he was actually... <p>Et propose la consigne suivante You have one minute to memorize everything.</p>	<p>La stratégie qui consiste à découper le document iconographique est justifiée dans ce cas précis, mais ne saurait devenir systématique. Le jury appelle les candidats à faire preuve de bon sens.</p>

En binôme, il s'agit de classer les informations en trois catégories, People, Landscape, Emotions (pour faire émerger gaze, nostalgia).

- Ensuite montre le titre et le fait reformuler pour faire ressortir l'idée de sadness.

Dévoile le sous-titre pour également le formuler et arriver au titre de la séquence.

- Enrichissement culturel : amène les élèves à réfléchir sur l'Est et l'Ouest, et propose une webquest sur l'expansion vers l'Ouest, le déplacement des Amérindiens (fournit une sitographie aux élèves ; ce travail n'est pas évalué).

Document 2 :

- L'enseignant lit à voix haute et de manière expressive les vers 1 à 4 pour que les élèves identifient qu'il s'agit d'un poème en entendant les rimes et rythmes.

- Donne le titre et la source afin de faire repérer le point de vue adopté (**Sioux Poets**).

- Distribue le poème en entier pour travailler sur le fond avant la forme :

Deux groupes : oppression, suffering et difference, contrast,

et forme des binômes pour la mise en commun.

- Met en place trois fiches de vocabulaire (lexique de la souffrance / de la ville / de la différence, ce dernier pour faire émerger le thème des stéréotypes sur les Amérindiens et faire le lien avec oppression).

- Fait reformuler des éléments du poème dans le but de manipuler la voix passive, they were deprived of... / they were moved to...

- Repérage du rythme, de la scansion, des anaphores du My → leur demande de s'entraîner à la mise en voix pour travailler le ton et l'accent de mot.

Tâche intermédiaire : Écrire 4 strophes du poème en se mettant à la place de l'Amérindien du document 1

(réutilisation du passif et du lexique vu + mise en pratique de la mise en voix).

Évaluation intermédiaire et formative (expression orale) → leur donne des grilles de prononciation pour que les élèves s'écoutent les uns les autres et réfléchissent à l'inter-correction.

Étape 2—Adaptation et évolution

Document 4

Inscrit Urban Indian au tableau et réalise une carte mentale qui permet le réemploi du vocabulaire de la ville, afin que les élèves prennent conscience que les deux termes ne s'opposent pas forcément.

- Donne les deux premiers vers du poème et les deux dernières lignes du doc.4 pour les contraster.

unlike the poet in doc.2, while / whereas...

- Spot the vocabulary of the city and of nature → utilisé pour compléter les fiches lexicales déjà commencées.

Author's opinion?

Pick one sentence that represents this idea in the text → l.12 Urban Indians feel at home walking in the shadow of a downtown building.

Demande aux élèves d'expliquer la ligne 20 nothing is original. Si cela pose problème, leur donne les lignes 7-9.

→ fait émerger l'idée d'adaptation. Even though they were persecuted, they... retravaille l'expression du contraste et le passif.

Étape 3 —Résilience - entre tradition et adaptation

Document 3 : Le candidat propose de commencer par un arrêt sur l'image du portrait en noir et blanc pour anticiper. Rebrassage du vocabulaire de la ville et du regard. Après avoir décrit l'image, Imagine his relationship to the city.

On peut regretter que la consigne de cette tâche n'ait pas été donnée en anglais.

<p>Montre le début de la vidéo (intervention de Donald Fixico) : Keywords? → resilience, adaptation, evolution // doc.4 (donne la définition de resilience si le mot n'est pas connu).</p> <p>Découpe ensuite la vidéo, en proposant par exemple ces repérages :</p> <ul style="list-style-type: none"> • negative aspects of relocation / positive aspects of relocation (mise en commun des notes par binôme afin de croiser les regards, puis les élèves doivent faire un résumé en 1 minute, que certains présentent à la classe). • arrêt sur image sur la parade Miss Indian – le commentaire permet de mobiliser le vocabulaire de la tradition et de l'adaptation → certains doivent présenter une description très détaillée et contrastive à la classe. <p>Le candidat explique que ces courtes productions orales en continu sont prévues pour entraîner les élèves dans la perspective de la tâche finale.</p>	<p>Le choix opéré par le candidat démontre une certaine progressivité du parcours : reprise des concepts abordés dans l'étape précédente (l'adaptation et l'évolution) pour en ajouter un nouveau (la résilience) : progression spiralaire.</p> <p>Le candidat propose ensuite des repérages pertinents, mais entreprend de découper la vidéo d'une manière qui semble trop morcelée, surtout à ce stade de sa séquence et sans que les élèves aient eu l'occasion de la regarder en entier. Le jury regrette que certains candidats aient systématiquement recours à un découpage tellement poussé de documents (de toute nature) qu'il en fait perdre de vue le plaisir de la découverte et de l'accès au sens. Ici, la candidate tombe un peu dans ce travers mais justifie ses choix de manière cohérente et recevable.</p>
<p>Tâche Finale :</p> <p>Conçue comme une évaluation sommative, avec pour critères de réussite la correction grammaticale, l'étendue lexicale, la prononciation avec les gap fillers, le ton / dynamisme.</p> <p>Les élèves s'enregistrent sur un montage réutilisant des arrêts sur image pris dans la vidéo étudiée.</p>	<p>Le candidat oublie de mentionner l'objectif culturel, mais l'entretien a permis de réelles avancées et une réflexion sur les avantages et les écueils du découpage des vidéos.</p>

Le jury a apprécié la prestation de ce candidat pour son contenu, mais aussi pour la clarté du propos, à la fois dans la structure et l'expression.

• **Exemple – Dossier EPC 450 - *African-American Sporting Heroes***

Traitement du dossier par un candidat ayant réalisé une assez bonne prestation dans l'ensemble (malgré un problème de gestion du temps).

Le dossier propose de s'intéresser aux relations raciales aux États-Unis par le prisme particulier que constitue le sport, et invite les élèves à s'interroger sur le rôle que peuvent jouer des athlètes, (sur)médiatisés dans la société américaine depuis la Seconde Guerre Mondiale jusqu'au mandat de Donald Trump.

Présentation faite par le candidat	Commentaires du jury
<p>ANALYSE</p> <p>Le candidat commence par donner le thème fédérateur et souligner la diversité des documents qui proposent des regards variés entre fiction et réalité.</p> <p>Il propose un traitement linéaire des documents.</p> <p>Document 1 : Bande-annonce du film 42 – The True Story of an American Legend.</p> <p>Pour le Document 1 (une bande-annonce), le candidat se concentre sur le rapport du son à l'image (avec quelques remarques faites sur la culture rap) tout en apportant des connaissances culturelles. Cela permet une analyse du document s'appuyant sur les codes de la bande-annonce et des caractéristiques du genre de film (-biopic-). Il souligne l'atmosphère créée (tension, anticipation) et offre une analyse de ce qu'il considère être une forme d'institutionnalisation d'un héros, à travers un film familial et grand public. Il évoque le 'lissage' opéré dans le traitement de la vie de 'athlète.</p> <p>Document 2 : Une photographie accompagnant l'article intitulé "Jackie Robinson Day..."</p> <p>Lors de l'analyse du Document 2, que le</p>	<p>Dès le départ, le candidat est sensible à la nature spécifique des documents et aux différentes perspectives offertes.</p> <p>Ce traitement permet tout autant une présentation claire que la mise en tension les documents.</p> <p>Le candidat n'a pas fait que décrire le document mais a pris en compte la nature même de la bande-annonce avec des renvois culturels et scientifiques pertinents. Quelques digressions sur le rap qui n'ont pas empêché au candidat de parvenir à une analyse fine des concepts-clés qu'il reprendra par la suite.</p> <p>Le candidat a été sensible à l'autre perspective qu'offrait ce document par rapport au document</p>

<p>candidat a immédiatement relié au Document 1, il décrit de manière quasi-exhaustive l'image en s'attardant sur les lignes, le cadre, les détails (ex : la posture, les proportions) et l'impression / atmosphère qui en émane. Il propose avec prudence des interprétations possibles de certains éléments, notamment le rappel des enjeux financiers du sport (à travers un panneau publicitaire en arrière-plan) ou le panneau officiel coupé, qui remet en cause la solennité de l'événement. Il conclut en évoquant la volonté par l'institution de créer une histoire officielle (voire patriotique) de reconnaissance.</p> <p>Document 3 : article sur Tommie Smith par Sports Illustrated</p> <p>D'emblée, le candidat met en parallèle le Document 3 avec les précédents, dans ce qu'il appelle une présentation héroïque et téléologique (= qui ne s'intéresse qu'au(x) résultat(s)) de deux autres athlètes américains (Tommie Smith et John Carlos), en apportant des connaissances sur les deux athlètes. Il évoque en particulier l'impact de leur geste sur leur vie personnelle, que le texte ne mentionne pas, dans une optique d'offrir un récit national idéalisé. Il conclut sur le caractère très abordable du document et le potentiel didactique de celui-ci, et propose également l'apport d'une photographie pour illustrer l'événement.</p> <p>Document 4 : extrait d'un programme radio de NPR sur Kaepernick et les athlètes.</p> <p>Le candidat termine avec le Document 4 en insistant sur la perspective diachronique de celui-ci et le fait que ce document fait la synthèse des points évoqués dans les précédents, notamment en levant le voile sur les réactions négatives qu'ont subies certains athlètes suite à leur activisme. Le candidat apporte également des connaissances supplémentaires sur le contexte (notamment les réactions officielles du président à l'époque).</p>	<p>1. Si certains détails n'étaient peut-être pas indispensables dans l'analyse du document iconographique, il a su mettre en valeur les éléments saillants pour affiner sa réflexion. Tout élément descriptif est au service d'un approfondissement de l'idée centrale.</p> <p>Le candidat a évité de faire un simple résumé (ou de paraphraser) et a pleinement intégré ce document dans son idée centrale d'un récit national. La suggestion de l'ajout d'un autre document n'était pas nécessaire, cependant.</p> <p>Le candidat a compris comment s'articulait le document en le mettant en tension avec les précédents, tout en apportant des connaissances personnelles qui ont permis d'éclairer le contexte.</p>
<p>NIVEAU VISE</p> <p>Seconde (B1 vers B2)</p>	

<p>Thématique « L’art de vivre ensemble » Axe « Sports et société »</p> <p>Le candidat justifie son choix de niveau par l’attrait qu’offrent les documents 1 et 2, mais aussi par le potentiel du document 3 en raison de son accessibilité (structures des phrases, emploi dominant du prétérit, le peu de lexique à éclaircir…), et le rythme lent et la clarté du journaliste dans le document 4 - contrairement au débit et à l’intervention des athlètes qui pourraient être difficiles pour les élèves.</p>	<p>Le jury apprécie que le candidat ait porté attention au thème et au type de documents, et à l’attrait que ceux-ci pourraient représenter pour des élèves de seconde.</p>
<p>PROBLEMATIQUE</p> <p>Can sport unite us all? How have African-American athletes used sports to protest against discrimination, and how has society reacted?</p>	<p>La problématique répond parfaitement aux enjeux présents dans le dossier.</p>
<p>TACHE FINALE</p> <p>For Black History Month, work in pairs and record an audio guide for an exhibition about African-American athletes (living or dead) who protested against discrimination.</p>	<p>La tâche finale répond à la problématique posée mais il aurait été judicieux de proposer une liste d’athlètes.</p>
<p>OBJECTIFS</p> <p>Le candidat propose des objectifs aussi bien culturels, linguistiques, phonologiques, pragmatiques, etc. en lien avec la tâche annoncée.</p>	<p>Les éléments facilitateurs et obstacles auraient pu être plus clairement identifiés de manière synthétique plutôt qu’intégrés dans l’analyse de chaque document.</p>
<p>PARCOURS PROPOSE</p> <p>ETAPE 1 – “American legends?” (Documents 2+ 1)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Présentation du Document 2 en masquant le paratexte et le numéro figurant sur le dos des athlètes pour repérer les éléments (flag, National Anthem, etc.). - Dévoiler les numéros, puis le paratexte pour susciter le questionnement. - Document 1 : écoute (sans l’image) de la première minute de la bande-annonce pour se 	<p>Les éléments perçus semblent assez isolés et des détails quant à la mise en commun manquent.</p> <p>Peu de détails sur l’exploitation des éléments perçus même si les choix sont intéressants.</p> <p>Une approche cohérente et prenant en compte la</p>

<p>concentrer sur la musique et l'atmosphère créée. Les élèves en perçoivent la tension.</p> <p>- Questionnement sur le genre musical et sur le type de film ainsi que le sujet (Why rap and not rock ? What type of film ?). Lien explicité par le document 2 par la suite.</p> <p>- Visionnage en entier pour repérer des éléments sur la période (habits, références raciales).</p> <p>- Second visionnage avec un travail en groupes autour des aspects sportifs (pour un groupe) et raciaux (pour l'autre), et échange par 3 avec médiation.</p> <p>- A partir d'une image fixe (The True Story of An American Legend), une mise en commun est proposée pour la rédaction d'une biographie autour de Jackie Robinson avec début d'une frise chronologique.</p> <p>Tâche intermédiaire proposée : You are writing for Sports Illustrated. Using the photo (Doc 2), write an article about Jackie Robinson describing how seminal his part was. Use different verbs tenses, subordinate clauses... (80-100 words)</p> <p>ETAPE 2 – “The original legends” (Document 3)</p> <p>- Un retour sur les biographies est proposée avec lecture de celles-ci.</p> <p>- Une lecture globale du Document 3 est effectuée pour accéder au sens global du texte.</p> <p>- La frise chronologique initiée lors de l'étape 1 est complétée avec les éléments du texte.</p> <p>- Les verbes au present perfect et past perfect sont ensuite relevés.</p> <p>ETAPE 3 - “Before legends were legends”</p> <p>- Une première écoute du document dans son ensemble pour repérer le nombre d'intervenants, les noms d'athlètes et en dégager le thème principal de l'émission.</p> <p>- Une autre écoute, segmentée, pour un travail par groupes. Chaque groupe serait chargé de</p>	<p>spécificité du document sans pour autant le dénaturer.</p> <p>De bonnes intuitions mais les stratégies de compréhension orale ne sont pas totalement explicitées.</p> <p>Le rôle du médiateur est à préciser.</p> <p>De précisions manquent sur la mise en œuvre et le contenu de cette mise en commun.</p> <p>Une tâche cohérente pour la classe proposée même si les objectifs grammaticaux n'ont pas été travaillés au préalable.</p> <p>A partir de cette étape, faute de temps, le candidat a beaucoup moins détaillé sa démarche.</p> <p>Alors qu'il est judicieux que le candidat propose de faire découvrir les deux derniers documents dans leur totalité pour favoriser une compréhension globale, rien n'est véritablement proposé quant aux stratégies mises en place pour accéder au sens. De même l'enrichissement linguistique et culturel lors de la mise en commun n'est pas détaillé.</p> <p>Un manque de précision (fin de l'épreuve)</p>
---	--

relever les informations concernant l'un des athlètes mentionnés. (3 au total). - Mise en commun proposée.	
<p>ENTRETIEN</p> <p>Le candidat a tenté de préciser sa démarche dans les deux dernières étapes mais de façon inégale. Toutefois il a fait preuve de recul quant au parcours proposé (avec notamment la possibilité d'inclure des travaux de recherche sur d'autres athlètes, mais aussi de travailler sur les paroles de la chanson de la bande-annonce).</p>	

*Rapport présenté par Alexandre Smith et Wil Heuts
Avec la commission EPC et la contribution du jury*

3.1.3. Exemples de problématiques envisageables à partir de quelques dossiers, avec les écueils possibles

- **Exemple - EPC 511 : *The Metaverse: science-fiction?***

Ce dossier rassemble trois documents qui explorent les dangers des mondes virtuels, réels ou fictifs, dans lesquels chacun peut se créer une nouvelle identité et où les considérations économiques, sociales et éthiques sont matière à débat.

Le document 1 est un dessin satirique de Kevin Kallaughner tiré de *The Economist* mettant en scène Mark Zuckerberg tentant de maîtriser une gigantesque créature prénommée *facebook*. Le document 2 est un extrait d'un documentaire de la BBC proposant une définition et une mise en scène du métavers - monde virtuel en 3D peuplé d'avatars. La vidéo donne la parole à différents acteurs de son développement. Le document 3 propose deux extraits du roman de science-fiction d'Ernest Cline intitulé *Ready Player One, A Novel* dans lesquels le narrateur Wade Watts explore le fossé entre ses expériences en milieu scolaire réel et sa vie virtuelle dans le monde parallèle de l'Oasis.

Problématiques envisageables :

Quels pourraient être les défis d'une telle expérience virtuelle immersive ?

Jusqu'où sommes-nous prêts à aller pour fuir le monde réel ?

Écueils à éviter :

Au niveau de l'analyse des documents : il apparaît important de remarquer les différents niveaux de mise à distance opérée par les trois documents vis-à-vis du concept même de monde virtuel et notamment dans l'extrait de roman où le narrateur, bien qu'utilisateur du système, porte un regard critique sur ses propres critiques.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : une entrée dans le dossier par le document iconographique, souvent considéré comme déclencheur de parole, serait ici contre-productive en l'absence d'une définition claire du concept de métavers, telle qu'elle est proposée dans le document 2.

- **Exemple - EPC 530: Languages in South Africa**

Le dossier invite à une réflexion sur le rôle qu'ont joué les langues dans la construction de l'identité du peuple sud-africain et des relations entre les différents groupes qui le composent. La diversité linguistique, trace visible du multiculturalisme, peut être facteur de séparation ou, lorsqu'elle est partagée, outil d'échange et d'inclusion.

Le document 1 est la bande annonce du film de science-fiction du réalisateur canadien Neill Blomkamp *District 9* sorti en 2009. Allégorie de l'apartheid, il aborde la question du rapport à l'autre, de la xénophobie et de la ségrégation dans un monde dystopique où il est question d'un monde extra-terrestre. Le document 2 est un extrait de l'autobiographie de Trevor Noah, humoriste et présentateur du *Daily Show*, d'origine sud-africaine. Dans ce texte, il évoque son expérience en milieu scolaire dans une Afrique du Sud post-apartheid mais dans laquelle les stigmates de la ségrégation perdurent. Le troisième document est extrait d'un article écrit par Nelson Mandela lorsqu'il était détenu à Robben Island dans lequel il s'interroge sur le rôle que jouent les langues dans la construction de l'identité d'un peuple et dans les relations entre les groupes ethniques qui composent l'Afrique du Sud.

Problématiques envisageables :

Quel est le rôle des langues dans la cohésion de la nation sud-africaine ?

Dans quelle mesure les langues ont-elles contribué à unir ou à diviser le peuple sud-africain ?

Écueils à éviter :

Au niveau de l'analyse des documents : il serait problématique de réduire la grande diversité du peuple sud-africain à une opposition binaire. Le mot "*coloured*" par exemple a un sens précis dans ce contexte qu'il conviendra d'explicitier.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : il faut veiller à ne pas proposer des activités qui mèneraient des élèves à prendre des positions éthiquement discutables.

- **Exemple – Dossier EPC 354: Confronting futuristic visions of the English city**

Ce dossier propose trois visions contrastées de la ville anglaise mêlant réflexion sur le temps et critique de la société urbaine actuelle.

Le document 1 est une œuvre d'art numérique d'Alan Marshall intitulée *London 2121*, issue de son ouvrage *Ecotopia 2121*. Il s'agit d'une représentation d'un Londres futuriste, utopique ou dystopique, où la nature semble avoir pris possession d'une partie de l'espace urbain. Le document 2 est un extrait du poème de Philip Larkin *Going, Going* dans lequel l'auteur propose une vision alarmiste de l'urbanisation et ses répercussions sur la nature et sur l'homme. Le troisième document est un poème de Simon Armitage intitulé *A Vision* qui, à partir de l'observation d'une maquette, propose une réflexion sur la ville moderne.

Problématiques envisageables :

En quoi la représentation de la ville britannique du futur est-elle non seulement une critique de la société actuelle mais aussi l'expression d'une volonté de la transformer ?

Écueils à éviter :

Au niveau de l'analyse des documents : il apparaît primordial que l'analyse s'appuie sur l'étude des spécificités formelles des deux poèmes afin de dégager des stratégies d'accès au sens à mettre en œuvre dans l'exploitation pédagogique.

Au niveau de l'exploitation pédagogique : il semblerait judicieux de donner accès aux élèves au plaisir de la poésie, notamment en passant par leur ressenti et par la mise en voix des textes.

*Rapport présenté par Muriel Neveu, Nicolas Potier et Laurence Reed
Avec la commission EPC et la contribution du jury*

3.2. Épreuve sur Programme (ESP)

3.2.1. Exposé en langue étrangère

Introduction

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

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

Soigner la communication

Comme toute épreuve orale, l'exposé en langue étrangère est un exercice de communication. Les prestations dynamiques, claires et faisant montre d'une prise en compte des destinataires de l'exposé ont été particulièrement appréciées par les jurys. Un exercice de présentation à l'oral est très différent d'un travail écrit et demande de l'entraînement. Il est ainsi vivement conseillé aux candidats de s'entraîner à parler entre quinze et vingt minutes en continu, à bien gérer son brouillon et ses notes, à garder un œil sur le chronomètre et à prendre en compte son auditoire.

L'exercice est d'abord une performance orale, qui dépend donc de son contenu, mais également beaucoup de sa forme. Il s'agit certes pour les candidats de proposer un commentaire sur un des sujets au programme, mais, à la différence de l'écrit, il s'agit aussi de défendre son propos et de le mettre en valeur par sa présentation.

La posture des candidats et la forme de l'exposé sont donc d'une grande importance. L'aspect communicationnel est essentiel : s'il est maîtrisé, il sert le propos. Au contraire, s'il est mal maîtrisé, la démonstration n'est pas mise en valeur, ce qui a nécessairement une influence négative sur la note

finale. Il est donc conseillé aux candidats d'éviter de laisser transparaître les marques de stress ou d'anxiété. Il s'agit par exemple d'éviter les soupirs, les signes d'énervement, d'insatisfaction ou de découragement, et de veiller au vocabulaire utilisé qui révèle parfois une attitude défaitiste, que déconseille le jury. Des expressions comme « I will *try to* » pour introduire la problématique sont maladroites ; être plus assertif dans ce moment-clé du commentaire permet déjà, par le biais de la rhétorique, de présenter sous un jour positif les propos tenus.

Plus généralement, le jury conseille vivement aux candidats de soigner le lexique utilisé, dès les premières phrases de l'introduction, mais aussi dans le reste du commentaire, et ensuite dans l'entretien. Il s'agit avant tout d'éviter toute marque d'oralité qui ne corresponde pas à la teneur d'un exercice académique : il faut ainsi bannir l'usage trop fréquent de « like », les formes contractées comme « gonna » ou « wanna », et éviter de multiplier les « kind of », « sort of ». Le jury valorise le recours à un registre soutenu et à un lexique varié, avec une prise de risque lexicale. Un commentaire proposé dans une langue soutenue et variée permettra de mettre en valeur les propos avancés, quand un vocabulaire simpliste ou répétitif aura tendance à réduire la portée du commentaire.

De manière générale, il s'agit de garder en tête la dimension rhétorique, oratoire des épreuves d'admission. La présentation et la forme pèsent sur l'évaluation : regarder les membres du jury, adapter le débit, vérifier que l'exposé est compris est primordial dans cet exercice de performance orale. Il est pour cette raison déconseillé aux candidats de rédiger intégralement leur préparation au brouillon. Garder un débit compréhensible est primordial pour la compréhension immédiate de l'exposé, mais également en prévision de l'entretien : des commentaires hâtivement développés amèneront souvent le jury à poser aux candidats des questions sur leurs propres remarques, qui peuvent s'avérer déstabilisantes si elles les conduisent à redire ce qui leur semble avoir déjà été mentionné. Si la présentation doit se faire à un rythme normal, il est conseillé aux candidats de ralentir au moment de l'énonciation de la problématique et du plan. Il est dans l'intérêt des candidats qu'elle soit clairement énoncée et comprise. Enfin, il est conseillé d'éviter les pauses longues ou trop fréquentes et de les garder pour les moments-clés de l'argumentation (présentation de la problématique et du plan, transitions d'une partie à la suivante, amorce de la conclusion).

Au-delà de ces conseils, le jury a pu entendre, cette année encore, d'excellentes présentations, d'une grande fluidité et d'une grande clarté.

Proposer un commentaire problématisé

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

La problématique est une étape clé car elle permet de synthétiser les enjeux du document. Par conséquent, elle doit être travaillée pendant le temps de préparation de façon à traduire exactement l'angle d'analyse des candidats. Il faut donc éviter de proposer une problématique qui pourrait être valable pour n'importe quel document ou qui serait imprécise (« to what extent... », « the power of words », « the ambivalence of the author »), et il n'est pas non plus recommandé de plaquer une problématique qui aurait été vue en cours de préparation lors de l'étude d'un autre document. Le jury apprécie de pouvoir prendre en note ce qui s'avère être le fil directeur de la démonstration. Il en est de même pour le plan.

La démonstration doit être dynamique. Elle doit permettre de décrypter le document sous toutes ses coutures, mettant ainsi en valeur ses ressorts argumentatifs ou ses procédés littéraires. C'est la raison pour laquelle il est conseillé de ne pas choisir des titres de parties trop thématiques car ils aboutissent généralement à de la paraphrase et donnent un effet d'empilement qui n'est pas propice à la démonstration. Les meilleurs candidats ont cherché à mettre en valeur les transitions qui leur ont permis d'avancer de partie en partie vers une analyse de plus en plus fine qui mette au jour l'intérêt du texte dans l'œuvre ou du document dans le débat historiographique, ce qui leur a aussi permis de répondre à la problématique annoncée. Les citations quant à elles doivent nourrir le propos et non simplement l'illustrer car une liste de repérages ne saura se substituer à leur interprétation. Il est évident que fournir un commentaire problématisé est un exercice difficile qui demande un entraînement régulier. Certains candidats s'en sont sortis avec brio.

Bien gérer son temps

La gestion du temps est une part capitale de l'exposé, qui dépasse l'exercice du commentaire et concerne l'intégralité de l'épreuve d'ESP. En ce qui concerne plus spécifiquement le commentaire sur programme, le jury conseille de passer à cette phase de l'épreuve environ 10 minutes après le début de l'ESP afin d'avoir bien le temps de développer le commentaire. S'il est utile que les candidats aient une vision globale de l'épreuve, la gestion du temps est un exercice en lui-même et demande de l'entraînement. Elle va de pair avec une bonne gestion de la préparation et des notes prises au brouillon qui doivent être claires, lisibles et dans un ordre facile à suivre.

La gestion du temps est également importante dans l'organisation interne de l'exercice du commentaire. Il faut garder, dans la mesure du possible, une structure équilibrée et éviter le plus possible des parties disproportionnées. Ainsi, le jury a pu écouter des commentaires dont les parties se réduisaient à mesure que le commentaire avançait. Or, la nature progressive du raisonnement fait que les analyses les plus approfondies sont généralement à la fin : les tronquer dessert donc les candidats. Ainsi, le jury conseille aux candidats qui se rendent compte qu'ils n'auront pas le temps de terminer de s'efforcer de clore, même rapidement, le commentaire, et de proposer une conclusion rapide, plutôt que de poursuivre coûte que coûte jusqu'à ce que le jury les interrompe. La première partie de l'épreuve (thème oral, faits de langue, commentaire) dure en effet 30 minutes maximum et, si le jury signale aux candidats que 15 minutes se sont écoulées, il les interrompt nécessairement à l'issue des 30 minutes.

Ces remarques sont destinées à aider les candidats qui préparent les épreuves, mais le jury a pu constater, cette année encore, que de très nombreux candidats étaient très bien entraînés, connaissaient bien les modalités de l'épreuve et savaient très bien gérer les différentes étapes de l'exercice.

Rester mobilisé pour l'entretien

L'entretien est une étape parfois redoutée par les candidats. Il leur faut garder à l'esprit qu'elle sert à approfondir l'analyse, en donnant l'occasion de clarifier ce qui a été dit dans la présentation. C'est une étape qui fait partie de l'épreuve à part entière. Les candidats doivent donc être attentifs aux questions, sans prendre les remarques du jury comme une incitation systématique à revoir leur propre interprétation.

Au vu des dix minutes consacrées à l'entretien, les candidats sont amenés à fournir des réponses brèves qui vont dans le sens d'une discussion avec le jury. Les membres du jury félicitent les candidats qui savent rester mobilisés jusqu'au bout de l'épreuve et répondent avec enthousiasme aux questions

qui leur sont posées. Cette posture contribue manifestement à faciliter le partage des connaissances qu'ils ont pu engranger pendant les mois de préparation.

Le commentaire de texte en littérature

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

L'épreuve de commentaire de texte à l'oral demande des qualités différentes de celles requises pour l'épreuve d'admissibilité. L'analyse d'un extrait d'une œuvre au programme n'est pas une dissertation et demande de partir du texte proposé pour construire une analyse précise, à la lumière des enjeux plus généraux de l'œuvre. Le commentaire de texte diffère également d'une étude comparée et, si les références à d'autres passages de l'œuvre sont toujours les bienvenues, il ne s'agit pas de systématiquement faire des ponts avec d'autres scènes ou extraits. Il faut pouvoir rester focalisé sur le texte pour en proposer une analyse approfondie et nuancée.

Le commentaire de texte est donc une épreuve qui demande un véritable entraînement, tant pour la gestion du temps que pour la construction et la méthode. Cette épreuve requiert, dans un premier temps, une très bonne connaissance des œuvres au programme et de leurs enjeux principaux. Il faut avant tout être capable de situer précisément l'extrait dans l'œuvre et de naviguer aisément dans celle-ci. À cet effet, le jury ne peut qu'encourager les candidats à consulter l'ouvrage qui leur est fourni en loge, notamment dans le cas de *Henry V* de Shakespeare, où les notes explicatives proposées par l'édition au programme peuvent être d'une aide précieuse. Cependant, si une très bonne connaissance de l'œuvre est nécessaire, elle ne doit pas prendre le pas sur l'exercice du commentaire. Ainsi, l'introduction doit permettre de situer précisément le passage, sans toutefois donner lieu à un résumé de l'intrigue.

L'introduction doit aussi permettre de mettre en valeur d'emblée la spécificité du passage à l'étude et ne doit pas donner l'impression que le texte se prête à une grille de lecture préétablie ou au recyclage d'une analyse proposée sur un passage voisin ou similaire. Le commentaire ne doit donc s'apparenter ni à une récitation de cours, ni à une reformulation du texte. La paraphrase est en effet le principal écueil de cet exercice et il s'agit de véritablement mettre l'accent sur l'analyse du passage.

C'est bel et bien le texte dans sa spécificité qu'il faut étudier, sans le considérer comme représentatif du reste de l'œuvre, sans vouloir y retrouver tous les enjeux du roman ou de la pièce. Un bon commentaire proposera donc une analyse dynamique et structurée du passage. Pour ce faire, on attendra des candidats qu'ils fassent preuve d'un effort de démonstration et s'attachent à proposer une lecture personnelle et justifiée du texte à l'étude. Ainsi, les problématiques trop généralistes, applicables à n'importe quel texte littéraire ou à n'importe quel passage de l'œuvre sont à proscrire. S'il faut éviter les questionnements trop larges ou trop vagues, les problématiques trop restrictives sont aussi un écueil à éviter : elles ne permettent souvent pas de cerner tous les enjeux du texte et enferment la lecture. Sont ainsi à écarter les problématiques centrées autour d'un unique concept, que le reste du plan reviendrait à filer. La problématique doit être envisagée comme une question, elle doit permettre de soulever un vrai questionnement que pose le texte. Ainsi, Les problématiques dont l'amorce est « *to what extent* » ont généralement peu convaincu les membres du jury car elles tendent à des démonstrations binaires qui aplanissent le texte plutôt que d'en montrer ses reliefs. Les problématiques

à tiroirs composées d'un enchaînement de questions sont à exclure. La série des questions peut être une amorce mais elle ne peut pas se substituer à la problématique qui se doit d'être claire et de tendre vers une démonstration univoque.

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

La construction du plan se fait donc « en entonnoir », du plus générique au plus spécifique, du plus évident au moins évident, du plus explicite au plus fouillé. C'est pour cette raison que les parties thématiques sont à proscrire : souvent présentées dans un ordre interchangeable, elles ne permettent pas de construire un raisonnement dynamique. De même, l'emploi systématique de « also » témoigne souvent d'un problème de structure, en ce qu'il révèle un plan qui fonctionne par empilement et non par affinement progressif de la pensée. Pour cette raison, les candidats qui soigneront les transitions entre les parties, en revenant à la problématique et en mettant en évidence la progression de leur argumentation sauront montrer la cohérence et la logique interne de leur plan.

Le plan doit ainsi permettre d'échafauder une lecture dynamique et personnelle du texte pour en proposer une analyse nuancée et motivée. Pour ce faire, le commentaire doit s'appuyer sur une imbrication du fond et de la forme, une compréhension des enjeux globaux de l'œuvre mis à l'épreuve du passage dans sa spécificité. Ainsi, si la démonstration est capitale et doit laisser toute la place aux arguments, les citations ne sont pas à négliger pour autant. Un bon commentaire ne peut se passer d'exemples précis tirés du texte qui viendront à l'appui des pistes de lecture avancées. À l'inverse, trop de citations viendront desservir le propos. Une citation ne vaut jamais que pour elle-même et doit être analysée. Il s'agit donc de ne pas s'arrêter à un simple relevé de mots du texte, ni à un simple repérage, mais de toujours montrer comment la citation permet de justifier le propos développé dans telle ou telle sous-partie. Un bon commentaire doit ainsi pouvoir s'appuyer sur un aller-retour entre des analyses globales au niveau de l'extrait et des analyses de détail, à l'échelle du paragraphe, de la phrase ou même du groupe de mots. Ainsi, les analyses stylistiques doivent se faire au service de la compréhension du texte. Dès lors, convoquer le vocabulaire de la stylistique ne se révélera pertinent que s'il est utilisé à bon escient. Le repérage des effets textuels et stylistiques est nécessaire, mais il ne faut pas s'arrêter là : une fois ce repérage fait, il faut l'analyser, c'est-à-dire expliquer comment il contribue à l'argument général, comment ces effets stylistiques servent la compréhension du texte. Une citation n'est donc jamais purement illustrative et les relevés de champs lexicaux sont à éviter, en ce qu'ils témoignent bien souvent d'une analyse de surface, où les éléments saillants du texte sont repérés sans toutefois être analysés. On appréciera à l'inverse les candidats qui parviennent à utiliser ces ressorts stylistiques pour affiner et nuancer leur propos.

Parce que c'est l'analyse qui doit rester primordiale, il est nécessaire d'avoir un recul sur le texte à l'étude. Si la paraphrase ou le résumé de l'extrait, voire du roman, sont les principaux écueils, porter des jugements sur le caractère des personnages en est un autre. Là où des remarques sur le point de vue ou les idiosyncrasies des protagonistes peuvent être intéressantes, utiliser le texte pour en déduire la supposée psychologie des personnages ne mène généralement pas à une analyse convaincante de l'extrait. À l'inverse, réfléchir au ton général du texte, quitte à le nuancer dans le reste de l'argumentation, peut être un bon point de départ pour une réflexion sur l'extrait. De même, se poser d'entrée de jeu la question de la nature de l'ouvrage peut permettre d'adopter d'emblée un regard analytique : est-ce la description d'un personnage ? une scène de dialogue ? la peinture d'un lieu ? Plus généralement, il ne

faut pas non plus négliger la nature de l'ouvrage tout entier : en particulier, aborder une pièce de Shakespeare comme un roman amène souvent à passer à côté de pistes d'analyses incontournables. Il est souvent pertinent, voire parfois nécessaire, de commenter la mise en scène et la théâtralité d'un passage, et de l'inclure dans l'argumentation globale, notamment lorsque le passage à l'étude s'appuie sur un jeu scénique important.

Enfin, si le contenu du commentaire et la structure progressive de l'argumentation sont les aspects les plus saillants de l'exercice, la forme ne saurait être négligée au détriment du fond. Les concepts avancés à l'appui de la démonstration doivent être maîtrisés pour pouvoir être efficacement utilisés, tout comme doit l'être le vocabulaire technique de l'analyse stylistique quand il est convoqué. Plus généralement, la présentation doit être soignée, dans un lexique riche et varié. Les prises de risque et l'emploi d'un vocabulaire nuancé seront valorisés ; à l'inverse, le recours à une gamme de vocabulaire pauvre et les répétitions témoignent souvent d'une compréhension superficielle du texte, ou ne peuvent rendre justice à une analyse fine de l'extrait. Ainsi, des expressions vagues telles que « the power of language » seront à éviter, comme les formulations maladroites de type « the text is extracted from ». À l'inverse, des analyses riches menées dans un style soutenu et nuancé seront toujours appréciées du jury.

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

Passages proposés en commentaire

Le rapport met à disposition une proposition de commentaire développée pour chacune des œuvres au programme de la session 2022 et des résumés de propositions pour d'autres passages présentés lors des épreuves orales.

Les pistes d'étude sont des propositions. Bien que certains éléments aient été attendus de la part du jury (par leur caractère évident du point de vue thématique ou formel ou parce qu'ils illustraient une bonne connaissance globale de l'œuvre, ou encore car ils faisaient montre de la maîtrise des outils d'analyse rhétorique de base), les candidats ont pu présenter des analyses différentes de celles proposées ici et qui ont su convaincre le jury. Il ne s'agit pas ici de corrigés types transcrivant ce que les candidats auraient dû dire mot pour mot. La commission a choisi différentes modalités de présentation des pistes pour chaque texte afin de rendre compte de la multiplicité des styles d'analyse possibles. À la suite de chacune des propositions d'analyse, la commission a parfois indiqué une problématique ou un plan intéressants proposés par les candidats. Ces bonnes idées ne sont pas transcrites verbatim mais de façon concise, sous forme de notes.

Henry James, *The Wings of the Dove* (1902)

The Wings of the Dove est un texte dense et complexe qui a pourtant donné lieu à de nombreuses reprises à d'excellentes présentations. Sans doute la difficulté du texte et la nécessité de véritablement se confronter à la prose de James ont-elles évité aux candidats l'écueil de la paraphrase. Si des thèmes comme la mise en scène de la société britannique et l'influence du théâtre sur l'écriture de James sont revenus plusieurs fois, les meilleurs commentaires ont fait la part belle à la place du narrateur dans la théâtralisation des scènes. En effet, dans un roman qui autorise des intrusions fréquentes de la part de son narrateur, le rôle de ce dernier est souvent à étudier. Si le roman propose une première forme du « *stream of consciousness* », la narration semble être prise en charge par un narrateur qui commente directement ou indirectement les actes et les pensées des personnages. Les meilleures présentations ont su dépasser le simple compte rendu de la scène pour étudier sa mise en récit et ont commenté les effets induits par la syntaxe, souvent complexe, de James. Ainsi, le jury a particulièrement apprécié les

candidats qui ont su analyser, derrière l'image d'une conscience à l'œuvre, le non-dit, l'ironie dramatique, les éléments mis en lumière par un narrateur qui se joue de ses personnages.

Propositions d'analyses détaillées

Henry James, *The Wings of the Dove*, pp. 77-78.

("Mrs. Stringham was never to forget" to "a literary mission")

Situation dans l'œuvre : Vol. I, Book 3, ch. 1, flashback to Boston

End of Book 2 = Merton tells Kate that the newspaper he is working for is sending him to New York for 4 months. The book ends with Kate and Densher getting engaged.

Book 3 = sudden shift to Switzerland, introducing two new characters on their way up the Brünig Pass: Susan Stringham and Milly Theale, introduced as an odd pair, who met in Boston only a couple of months before, when we are told Milly Theale "dropped into her [Susan's] mind the shy conceit of some assistance." (p. 77)

=> introduction that gives way to **a flashback to their first meeting in Boston and a combined sketch of the two women**

=> **contrastive portrait on the Boston stage of the two characters, already placing Milly at the centre of converging perspectives**

Pistes d'analyse

An American pair: introducing the American stage

- **Europe vs the US** -> 1st change of scene to the American stage -> abrupt shift from London to Switzerland between the two books, contrasted with a gradual transition from Switzerland to the US -> Milly and Susan from the beginning associated with their hometowns (Burlington, Vt for Susan / NYC for Milly) -> Milly in particular already defined by her Americanness (as she will be in the rest of the novel)

=> a text that serves as an introduction of the two characters, but also as a picture of the US. Yet, the places themselves are never really described, but act as symbols, even signifiers (NY reduced to being an adjective)

- **Money and materialism** -> US defined by the importance of money (in that, becoming a mirror to London) l. 13-14: end of a long sentence listing a series of NY features, yet end focus on Milly's money, equated with "NY possibilities" => position at the very end of a long sentence that gives it more prominence -> whole set of possibilities conditioned to Milly's wealth -> yet, "mass of money piled on the girl's back" (l. 14) -> as a burden

=> anticlimactic ending to the sentence => **turning people into commodities** > Susan reduced to her scant means – Milly reduced to the pronoun "it" => goods to be valued and measured -> money issues mirrored in the syntax itself: cumulative effect + repetitions => a text that works through linguistic inflation

- **New York vs Boston (vs Vermont)**: text built from the start on a strong opposition between Boston and NY: Milly, though she appears as the embodiment of NYC itself, retreats away from the city, in order to find peace in Boston

=> a character already out of place (a New Yorker in Boston, an American in Europe)

=> a critical picture of Boston -> contrasted to NY, but also to Vermont (= "the real heart of New England" l. 26)

-> Boston = a shiny place ("the reflected light of the admirable city" (l. 30)) but full of itself ("They would say clever Boston things" l. 25) -> Irony that foregrounds Boston's sheer inability to appreciate Milly

=> a picture that prepares for the change of scene -> Milly needs a place where she can properly blossom

+ construct Milly from the start as a paradoxical character who seems to embody NY, while at the same being unable to fit in this American background

Milly Theale's paradoxical portrait: between idealisation and commodification

• **Milly's first portrait** -> quick sketch of Milly's figure (pale, thin, red haired, dressed in black) + qualities (rich, strange, in mourning) => a few strokes to bring out a character

-> **a portrait** (very visual + play on colour contrasts) => already introducing her as a picture (preparing for the dissolution of Milly into the Bronzino portrait) => Milly represented as an idealised image -> a Pre-Raphaelite portrait

-> already **a disembodied figure** -> enumeration (l. 4) + epanaphora

=> dislocating the sentence and preventing us from getting a full picture + no access to her face, not even a name in the passage + many oxymorons

=> no definite picture

• => Milly from the start introduced as an **"apparition"** -> associated with death and loss (mourning clothes + death of her family members extending further and further: "the loss of parents, brothers, sisters, every human appendage" l. 9-10)

+ emphasis on her pale skin => becoming a **ghost-like appearance** => introducing Milly as a character marked by death (proleptic) -> gradually pictured as a **shadow haunting Boston**

=> becoming **less and less embodied => a character** -> gradual shift away from realism -> a character on a stage (Boston initially described as "the greater stage" l. 12) + choice of presenting Boston and her as "the two characters" (l. 22)

=> first appearance is on a stage: Boston watching her / Susan observing her => placing Milly as the converging point of various gazes > "see" repeated many times through the text (yet, a play on spotlights but with a syntax that tends to obscure the real motives of the various characters)

• **An outstanding character** -> stands out from the crowd: noticeable by her looks -> defined as "anomalous" (l. 4) -> to polyptoton on "strange" (l. 16) / "strangeness" (l. 17) => a strangeness that marks her out

Yet, **from hyper individualisation to hyper generalisation** -> both described as exceptional, while at the same time representative of NY ("NY mourning, NY hair" l. 9)

=> dis-idealised by the narrator / idealised by Susan

=> encounter not so much portrait of Milly as a story of admiration at first sight -> 2 paragraphs that initially seem to separate the two portraits -> passage that becomes the picture of **Susan's fascination for Milly**: contrastive portraits designed to bring Milly out and give her centre stage

Susan Shepherd: from devoted follower to arch-puppeteer

• Susan portrayed as a contrast to Milly -> a portrait that **opposes ethereal Milly to prosaic Susan** (associated with her bread diet and her choice to leave the kitchen) -> "usual" Susan (x2 l. 31, 32)) vs unusual, strange Milly – Susan's "decent dose" (l. 32) vs Milly's "exceptionally red" hair – Susan described as "sharply single" (l. 35) vs Milly seemingly connected to "every human appendage" (l. 11)

-> while Milly was depicted through her pale features and mourning clothes, Susan gets to be described through her lack of family (sharing loss with Milly) and her lack of money => to Milly's colourful portrait, the narrator opposes a complete lack of definite physical features for Susan

=> Susan seemingly reduced to being **Milly's "reflector"** (or "centre of consciousness" as presented by James in the preface to the NY edition) -> here to be understood literally: the one who brings out

Milly in the spotlight -> as explained by the narrator shortly after the passage: "She [Milly] worked [...] upon the sympathy, the curiosity, the fancy of her associates, and we shall really ourselves scarce otherwise come closer to her than by feeling their impression" (p. 84)

-> key sentence to understand James's way of writing -> particularly epitomised here

=> a text presenting **embedded gazes** -> **Susan under the narrator's scope** -> dramatic irony at the expense of Susan -> patronising intrusions of the narrator > "our good lady" (l. 17) + use free indirect speech at her expense

=> becomes the object of the reader's interpretative gaze -> Susan's relationship to Milly remains an enigma

• => no mere reflector: cast from the start as **Milly's devoted follower** -> mystical dimension of their encounter: described as a "moment" arrested in time, an enduring "vibration" (l. 1-2) => the experience of a religious apparition

-> encounter presented as **a moment of revelation** -> re-read Milly's description as a "striking apparition" (l. 3), an encounter "unheralded and unexplained" (l. 3), unaccountable and unexplainable to others (l. 24)

=> transform **Susan into the witness of a miracle** -> Milly shifts from being described as an "apparition" into "a vision" (l. 24)

=> Susan becomes by the end the writer recording the memory of an exceptional being => turn Susan into an apostle, her words, presented as a "literary mission" (last words) becoming a gospel

• if Milly is a literary character -> gives **Susan the demiurgic role of the one who crafted her**

-> metanarrative dimension of the text as Susan herself is a writer -> constructing Milly as the heroine of her own romance

=> if Milly seemingly outshines everyone, the text eventually places Susan back at the centre -> "she" in italics at the centre of the text (l. 22)

=> not merely reflecting Milly -> shaping the romance around her: at first, the text reads as a portrait given from an external point of view in the first lines -> slowly sliding into Susan's eyes => the one who constructs Milly as "a NY legend" (l. 12)

=> shift from romance to legend -> from writing "notes" and "short stories" (l. 39), shift to a writer on a grander scale -> Milly becomes not only Susan's Muse but Susan's great work -> as she confesses right after the extract: her previous literary endeavours "ceased to signify—as soon as she found herself in presence of the real thing, the romantic life itself" (p. 78, "real thing" recalling the title of one of James's short stories) => instrumentalisation of Milly by Susan

-> glorifying portrait of Susan as a master writer, **undermined by the narratorial intrusions** -> use of free indirect speech to introduce irony at her expense -> pictured as an interested character (pulling the strings) -> a reflector who shines by proxy

==> eventually a sarcastic text > a peep behind the aesthetic and idealised character of Milly -> gives us to see behind the romance how prosaic the relationships between the characters are -> constant move between idealisation and prosaism

Problématique proposée par un candidat : "How does the text highlight Susan Shepherd's ambivalent attitude towards Milly Theale and foreshadow from her first portrait the role she will play for her?"

Henry James, *The Wings of the Dove*, pp. 347-348

("Venice glowed" to "before the train came in")

Situation dans l'œuvre : Vol. II, Book 9, ch. 4, last chapter in Venice.

Passage situated after a key event in the plot = Susan Stringham's unexpected visit to Densher's rooms (= "the event" l. 7)

-> According to Susan, Milly has "turned her face to the wall" after Lord Mark has paid her a visit -> by patching up pieces of information, we suppose that Lord Mark told Milly that Kate and Merton have been engaged the whole time (although the content of that conversation remains unclear till the end of the book)

=> Susan comes to Densher to ask him to deny his relationship with Kate in order to save Milly

-> the conversation with Lord Mark is a decisive turn in the novel, as it is instrumental in precipitating Milly's death

=> chapter 4 shifts the scene to a couple of days later -> narrates the arrival in Venice of Sir Luke Strett = Milly's London doctor, a respected man who has earlier given her back the will to live

-> Sir Luke makes regular appearances in the novel -> punctuating the plot by his visits to Milly -> this chapter is the last time we do see him / his last mention in the novel will be at the time of Milly's death (only alluded to, he remains in the background)

-> passage = **scene when Merton Densher goes to meet "the great doctor" at the train station**

=> **focus on an expectant Merton Densher** -> repeatedly seen as Milly's saviour, Sir Luke Strett is associated with a new hope -> his arrival in Venice is expected to turn things up -> as can be seen in the first lines of the chapter focusing on the change of weather and the return of the sun after the heavy rains in the background of Susan's visit to Merton

=> **paradoxical portrait of Merton Densher: a belittling self-portrait of a man fancying himself the hero of a great adventure to come**

Pistes d'analyses

Merton Densher: the pawn of restrictive forces

• **Demeaning self-portrait by Merton Densher** -> a text marked by constraint and restrictions -> to be contrasted with the initial picture of Venice -> Venice associated with brightness and clarity (vivid colours and sounds) vs Merton defined by vagueness

-> contrary to precise and definite descriptions of the other characters mentioned in the passage, associated with fixed labels and definite acts: Sir Luke = "the great doctor" (l. 5) / Milly associated with her "brief sacrifice to society" (l. 35) / Susan Stringham marked by her move in the previous chapter ("the hour of Mrs Stringham" l. 35)

=> one definite action or trait for each character -> Densher associated with imprecision -> only defining feature that remains = his being afraid, repeated again and again (anaphora l. 26, 29, 31) + "fear" (l. 32)

• Above all, in this passage, **Merton is defined by lack** -> lack of courage, lack of money ("being poor" l. 32), lack of power

+ general sense that everything passes him by -> l. 39: "a chance to feel again adequately whatever it was he had missed"

=> a picture of **Merton as controlled by other people's actions** -> e.g.: l. 33-36: long sentence referring to all the other characters -> relegating Merton to the end of the sentence + in the position of object ("shown him")

-> supported by the extensive use of the passive voice in the text => played upon by others (told what to do by Kate, by Susan in the previous chapter, even Lord Mark coming in to thwart his plans) -> now by Sir Luke, acting as a magnet for Densher, seemingly drawn to the station

-> but also controlled by external forces and non-human agents -> "the event had landed him" (l. 7) + his consciousness described as a "tyrant" (l. 27) -> image of the current l. 31: "a current that would draw him too far"

=> a character literally adrift => Merton eventually defined here by his utter lack of decision

- => eventually emphasis on **Merton's lack of free will** -> no free course of action, no freedom ("tyrant") => showing the lack of freedom but even more so the **sense of constraint** -> "his imposed, his only way of doing anything" (l. 6) – "obliged [...] as he was" (l. 18) – "prohibition" x2 (l. 12) + intricate phrasing at the end of the first paragraph with emphasis on what he is *not* to do
- => a text built on **self-pity**, but with a strong emphasis on the **narrator's ironical, sarcastic view** of his own character
- ==> Merton defined ultimately by lack and restraint (with emphasis on a sense of trap and containment)
- => meant to read his decision to go and meet Sir Luke as a reassertion of his free will -> paradoxical sense of trap while the text is narrating a journey

Thoughts vs action – movement vs stasis

- **From thought to action** -> "going to the station to meet the great doctor" (l. 4) => -ing form denoting action -> belied by the rest of the passage focusing on Merton's thoughts
- Movement itself is never described -> jump to the end of the extract with the description of Densher's pacing the platform
- => the only focus is on Merton's internal monologue: the journey itself to the station remains untold
- > **yet, wish to see thinking as motion** -> text that ends on a sense of movement: "arriving" + "paced" (l. 41) => quickening rhythm, with the accumulation of dashes in the last lines reproducing the movement of the journey
- > but the text itself is convoluted -> recalls the motif of the labyrinth

- => **An impression of paralysis** -> impossibilities keep piling up + Merton marked by passivity -> acted upon by others + prevented from free movement ("the fact of his staying" l. 15)
- Absence of movement mirrored in the style of James -> text marked by repetitions -> repetition of "afraid," "again" – recurrent use of lists of synonyms: "the prohibition of impulse, accident, range" (l. 12) – "it would be an adventure to break away, to depart, to go back" (l. 16) => corroborate Merton's imprecision (constant need to clarify his thoughts but to no avail)
- > also bringing about this image of Merton stumbling upon the same, not moving forward

- => general impression of **stasis, despite the images of movement** -> opposition between Sir Luke, associated with his trip + the train vs Merton pacing the platform -> Strett/straight vs Merton going in circles / stumbling upon the same ("turn over so long" l. 25)
- => hint of a movement forward for Densher, deciding to trace his own course of action -> reassertion of freedom and impulse (= join Sir Luke) -> but this hint of movement seems only an illusion, a grand gesture happening but only in Merton's head

Merton's surge of will power: an illusory turning point for Merton Densher

- **Venice as stage** -> stage for Sir Luke's appearance: arrival of the doctor marked by a dramatic change of atmosphere, from autumn rain to sunshine -> after gloom and persistent rains of the preceding scene, setting that prepares us for a promise of change and a sense of hope -> Impressionist painting: colourful strokes ("pinks, yellows, blues, sea-greens" l. 2)
- > **a laying of the red carpet** -> polysyndeton + plosives and one-syllable verbs => explosion of fireworks, contrasting with mournful tone of the preceding scene + sense of liveliness ("vivid stuffs" l. 3, "Densher rejoiced" l. 4), contrasting with Susan's announcement of Milly's forthcoming death + last words of ch. 3 = Densher "moaning in the gloom"
- > at odds with our passage -> "carpets" + "clap of hands" (l. 2-3) => a stage for the arrival of "the great doctor" -> also a frame for Merton's new course of actions => staging a setting for a triumph to come -> theatricality of the whole introduction that also emphasises the **artifice**

- **A scene of anticipation** -> Use of **pathetic fallacy** in the picture of Venice -> personification of Venice in the first line, getting ready to welcome the doctor => as expectant as Densher
=> bells + red carpet => a preparation for a celebration = the expected reunion with Sir Luke / also between the lines, the potential wedding with Milly (l.37-38: Mrs Stringham “made him feel things he perhaps hadn’t felt” + “advance,” “pledge,” “committal,” “propose,” etc.) + distancing of Kate becoming “Kate Croy”
=> shed ambiguity on “the distinguished friend” (l. 30) -> Milly or Sir Luke?
=> text that could be read as a **moment of deliberation** (moment when Merton finally makes a choice)
-> every little feature is magnified -> Sir Luke becomes “the great doctor” (l. 5), then “the great man” (l. 34) – Milly seen through her “sacrifice to society” (l. 35) – arrival on the station as a “stroke of freedom” (l. 41), echoing the chiming Venice (l. 1) => everything placed on a grand scale and Densher seeing himself as finally going on an adventure (breaking the wheel of constraints)
=> building up for a grand finale but deceptive appearances => preparing the reader for a new turn in the plot and a new hope (liveliness upturning Milly’s announced death) -> will be deceived as Densher cannot turn the tide -> Densher’s lack of agency and absence of movement undermine the general effect and foreshadow his inability to turn back the course of action

- => in the end, the grand adventure turns into **an anticlimactic scene** -> Merton’s wish to take things under control falls short
-> promise of adventure always hypothetical (“almost like adventures”, “it *would be* an adventure” (l. 15), always postponed (long sentences and constant rephrasing that delay the outcome + dissolve the sense of action)
=> from Merton revelling in the illusion of adventure to the acknowledgement of failure -> sense of adventure of the first paragraph becomes at the end of the text a means “of seeking a chance to feel” (l. 39) => from “clap of hands” and hint at movement to the final image of Densher simply waiting on a platform -> scene that ends on Sir Luke getting off of the train and not even stopping for him > next sentence after the end of the passage = Merton’s realisation of “the sense of an anticlimax” (p. 348) -> Sir Luke goes straight to Milly’s palace without taking Densher with him + has seemingly forgotten Merton: “Sir Luke had clean forgotten—so Densher read—the rather remarkable young man he had formerly gone about with” (p. 349).

==> Densher here is a character completely **undercut by the narratorial voice** -> this time, there is **no reflector** in the text

=> thereby giving relief to the dramatic irony at the expense of Merton Densher

Problématique proposée par un candidat : How does the passage stage Densher’s unwillingness to take action?

Henry James, *The Wings of the Dove*, pp. 384-385.
(“When at four o’clock” to “to be exiled anywhere”)

After Milly’s death, Densher goes to Kate’s sister’s place, where the young woman is currently staying. He wishes to understand what prompted Lord Mark to go to Venice where his visit to Milly seems to have brought about the latter’s death. The passage under study presents Densher in Mrs Condrip’s drawing-room. The focalisation on him enables the reader to follow his thoughts as he discovers the dwelling-place in which Kate has retreated for a few days. It will be necessary to pay particular attention to the way the room is evoked. For James, as places “speak”, the message conveyed in the extract must be carefully deciphered in order to get at the gist of Kate and Densher’s relationship, especially in respect to the end of the novel.

I. Densher's train of thoughts

II. Mirror effects and displacement

III. The presence of Eros and Thanatos?

Problématiques et plans proposés par un candidat

"How does the passage convey a sense of queerness that pervades the readers' experience?"

I. Queering time and place

II. The characters' queerness: Kate's adaptability to her forced exile (spatial/social) / Merton between belonging and estrangement

III. The readers' strategy to overcome queerness

William Shakespeare, *Henry V*

Si Shakespeare fait parfois peur aux candidats du fait de la nature de la langue employée, les lectures préalables d'une œuvre relativement courte permettent de se familiariser avec la poétique shakespearienne. *Henry V* décline une série de thèmes (pouvoir du langage, jouer des rôles en société, (in)justice, etc.) qui reviennent tout au long de l'œuvre : cette récurrence thématique est rassurante. Toutefois, il convient de dépasser le connu pour proposer des analyses rendant compte de l'originalité de traitement d'un thème pouvant être récurrent dans la pièce et là est tout l'enjeu du commentaire sur Shakespeare.

On ne saurait que trop rappeler l'importance de prendre en compte la spécificité générique de l'œuvre. Une pièce de théâtre n'est évidemment pas un roman et les enjeux dramatiques et théâtraux doivent être mis en avant par les candidats. Ainsi, le jury s'attend à ce que des remarques soient faites quant à l'oralité (versification, par exemple), les didascalies, les mouvements des personnages, la prise en compte des spectateurs, afin de démontrer que le texte est multidimensionnel, que sa vocation est bien d'être représenté.

Comme déjà indiqué, les candidats ont la possibilité de consulter l'ouvrage lors de la préparation et donc de prendre connaissance des notes, ce qui permet de mieux cerner certains implicites pour un lecteur du XXI^e siècle. Le jury conseille vivement de se saisir des notes pour l'étude du texte. Il met cependant en garde les candidats contre la paraphrase des notes qui ne constitue pas une analyse. Il convient, là encore, d'aller au-delà.

La commission littérature a fait le choix de proposer des passages "non canoniques", ou en tous les cas, qui ne traitent pas directement des enjeux les plus évidents de la pièce (comme la rhétorique martiale ou les questions politiques) et de se tourner parfois vers des scènes en apparence plus légères. Plusieurs écueils à éviter :

- Les candidats doivent éviter de plaquer un cours et/ou de proposer des problématiques importées d'autres passages/scènes de la pièce : il faut prendre le texte "à bras le corps" et en travailler les spécificités (en termes de langue, de rythme, d'enjeux dramatiques et de performativité) ;
- Les candidats ne doivent pas oublier ce qui se passe avant et après l'extrait, et songer à la fois aux qualités analeptiques et proleptiques d'une scène. L'esthétique shakespearienne est dense et offre un réseau très "serré" d'images qui parcourent la pièce. Si un terme semble "clé" au sein d'une scène (par exemple, le mot "fortune"), il convient notamment d'évoquer les diverses occurrences dudit terme au sein de l'œuvre. Pour cela une connaissance intime de l'œuvre est

nécessaire. Trop de candidats ont été incapables de préciser, lors de l'entretien, ce qui suivait directement le passage soumis au commentaire, alors que l'ouvrage est disponible en loge ;

- Les candidats doivent toujours envisager le passage de manière multidimensionnelle. L'extrait sera rarement *exclusivement* comique, ou *exclusivement* tragique – il faut travailler la nuance, et déterminer différences strates d'analyse ;
- Lorsqu'un texte est aussi connu qu'une œuvre de Shakespeare, il est fortement conseillé aux candidats de vérifier au préalable la prononciation du nom des personnages, que le jury considère comme acquise.

Le jury a eu plaisir à écouter les candidats analyser les passages d'*Henry V*. Il a entendu beaucoup de propositions fort intéressantes et tient à féliciter ces candidats.

Propositions d'analyses détaillées

William Shakespeare, *Henry V*, III.7 (143-145) (“Here the man” to “marvelously mistook”)

The situation in the play and the context

This scene could go unnoticed as it comes after the King's vibrant speech at Harfleur and before the battle of Agincourt. And yet, it is **the origin of the feud between Llewellyn and Pistol** and it resonates with the scene staging **Henry playing the role of a merciful king in order to trap the traitors**. It is indeed both an **analeptic** and **proleptic** scene that mirrors the play as a whole. **Justice, revenge, play-acting** and **false appearances** are some of the main features of the play which characterise this extract.

While war should celebrate courage and chivalric discipline, Bardolph has ‘stolen a **pax**’ (l.34)—a crime deemed sacrilegious—and he will be punished for his wrongdoing. The wages of sin is death as King Henry said himself (‘We would have such offenders so cut off’, Act III, sc 7, 92).

While Pistol and Bardolph seem to be **an outstanding and moving example of the famous band of brothers**—though they are the Eastcheap rogues—, the scene insists on the characters **playing out a role**, only to **reveal their true selves** all the more. **Acting, painting** and **waxing lyrical** are as many arts—or artifice?—used by Pistol and Llewellyn to achieve their goals, giving a **morbid** tone to the passage.

- **Deserving and undeserving soldiers**

- **Blind Fortune, blind justice, and Nemesis: a pitiless trinity for the lowest of the low**

- **A dark scene marked by theatricality, poetry and play-acting**

Playing out a role: enter the actors in the play within the play

→ **Enter Pistol/Exit Pistol: the staging of the embedded play.** Henry's former drinking companion literally comes on stage (Gower's 'Here is the man' l.1 is nothing but a stage direction announcing his entry) and plays the role of a worthy soldier who is obsequious to Llewellyn. Gower and Llewellyn are first unaware of who Pistol really is. But Pistol can't take on that role for long. As soon as he realises that he will not be given what he wants, he rips apart his disguise. As if spirited away, he pops out as swiftly as he popped in and is immediately replaced by the King, so that the play can unfold itself smoothly. In Branagh's film, the staging also shows Pistol coming out from a bush, as if from nowhere, and suddenly disappearing, leaving space for Henry V on his white horse.

→ **Pistol's role/play-acting.** He is playing the **devil's advocate**, pleading with Llewellyn on the behalf of Bardolph for whom the outcome of the whole scene is a question of life and death. While he is

blamed by Gower for pretending to be a righteous soldier (he is 'under the form of a soldier', l.59, wearing accessories like a beard, l.65, and has learnt the military parlance necessary to *con* people, l.64) in order to reap the merits of war (= a selfish motive), he is actually trying to manipulate Llewellyn and Gower for a much more laudable aim. To achieve this, he uses all the linguistic and metaphorical devices that characterise the play as a whole but in his own way.

To downplay Bardolph's blasphemous crime and save him, Pistol has to **exaggerate his friend's merits and present him as a good soldier** while describing the theft as a minor crime ('pax of little price', l.37) and the blame as unjustified ('vile reproach', l.39). The rhetoric is **emphatic, bombastic and pedantic**. Pistol is asking for mercy in **a noble and hieratic way that becomes the climactic moments of the play** (the King's speech before Harfleur for example). But he **excessively praises** his friend through syntactic inversions (hyperbaton: 'hanged must he be' 34) and sophisticated turns of phrases ('firm and sound of heart', l.22) but also through an unexpected combination of words and concepts ('of buxom valour', l.22), which creates **a comic effect**, if not a **grotesque anti-climax**. Pistol might well be a ham actor and poor orator however hard he tries.

→ **Llewellyn's role**. He is **the paragon of military virtue**. He flatters himself ('I have merited some love at his hands' l.20), thus bragging about his own merits. He identifies with Exeter whom he praises. But he plays **the role of the double of Henry V** as he is **the sanctimonious judge** who refuses to forgive Bardolph and grant him mercy. Is Llewellyn God's representative on earth? Is Henry passing judgement by proxy? Llewellyn's decision will be confirmed by King Henry himself quickly after this extract ('We would have such offenders so cut off', Act III, sc 7, 92). Llewellyn is certainly playing the role of **the righter of wrongs** and is the advocate of the Wheel of Fortune—or inexorable fate—he defines as 'an excellent moral' (l. 32) for undeserving soldiers. Wrongdoers will not go unpunished and the Wheel of Fortune allows to tell good soldiers from bad soldiers. That is why there are three fates for soldiers. They can be celebrated as 'brave' war heroes, they can be 'shot' or 'disgraced', depending on their deeds. Bardolph will die and Pistol will be disgraced by Llewellyn (cf. the retaliation scene). Justice has been/will be served as it should have been/should be. Llewellyn is *under the guise* of a ruthless justice on the stage of an uncompromising military court being played out in public.

Exeunt the actors of the play within the play, back to the plot

→ Pistol's old self comes back once he realises that his attempt at saving his drinking companion from death is vain. **He changes his language** ('Die and Damned!' l, 48) **and behaviour**. **His lexical and behavioural fall**—mainly epitomised by the obscene sign of the fico—discloses who he really is. He is defined as 'a gull, a fool, a rogue' (l.57) by Gower who needs three words—a devilish trinity—to characterise the anti-war hero. But the fig of Spain ironically and gloomily announces the leek (of Wales) that he will be forcefully fed by Llewellyn in a highly unsettling scene.

→ Gower and Llewellyn, once they realise that they have been mistaken, take off the mask of fair justice hitting undeserving soldiers. Llewellyn is actually **a bully** driven by a thirst for **personal revenge** (l.55-56: 'What he has spoke to me, that is well, I warrant you when time is served' → Llewellyn's pledge to retaliate sounds deeply disturbing because of dramatic irony) and not for a lofty moral purpose. He embodies Nemesis more than a fair justice. Llewellyn discloses his ruthlessness that he tried to hide behind the Wheel of Fortune.

→ This scene resonates with the whole play as it crystallizes all its characteristics but often with a difference:

Characterization: characters have doubles (Henry-Llewellyn= righters of wrongs and the embodiment of justice on earth) or counter-models (Bardolph-Exeter = (un)deserving soldiers//Pistol-Henry play roles either to save a criminal or save the nation) or are opposed because of unexpected characteristics

(Pistol, the devoted friend, and Bardolph are the example of the *band of brothers* standing together, come hell or high water, unlike Llewellyn who would not forgive his own kin for a petty crime ('if, look you, he were my *brother*, I would desire the duke [...] to put him to execution' I.45-46).

Metatheatricality: Characters seem to be actors in a *mise en abyme* and shape-shifters, either 'under the form of a soldier' (I.59, i.e. a worthy soldier → Pistol and Bardolph) or wearing the costume of a common man (The King) or pretending to be a gullible character (The King) to deceive, manipulate and achieve their goals. Pistol and Bardolph are rogues or knaves who *con* (= learn by heart and deceive, I.64) the part of a good soldier, know a smattering of military knowledge and parlance ('sconce', 'breech', 'convoy', I.61-62), have all the props (the beard, the guise), and even a smattering of geography ('where services were done', I.61) and military strategy ('who came off bravely, who was shot, who disgraced, what terms the enemy stood on', I.63-64). But they are the 'slanders of the age' (I.68). Gower bluntly describes the inglorious activities soldiers like Pistol and Bardolph may indulge in behind the scene ('foaming bottles, ale-washed wits' 66-67). Therefore, the whole question is to know whether or not actors are also rogues and knaves taking advantage of foolish spectators while enjoying an ever-lasting glory.

Language and verbal jousts carry all the dramatic potential. Pistol and Llewellyn are trying to be eloquent (as much as King Henry or Burgundy) but Llewellyn's idiolect and pedantic aspirations and Pistol's attempt at waxing lyrical (example of an alliteration: 'Fortune's furious fickle' I.23) lead more to a comic effect and mock-heroic tone. And yet, even if they are unsophisticated orators, the language used in the scene depicts dreadful situations with precise pictures coming to the spectators' minds (to some extent, they are as good as Henry and Burgundy). To some extent, the language used is so memorable that spectators might well be able to *con* (= learn) the verse and prose of the play.

This passage is yet another dark scene pervaded by death: if all the horrors of war described at length and the execution of Bardolph take place behind the scenes, it seems that Bardolph dies almost before our eyes (and ears, as if the appalling description of his execution could resonate even after the scene) and the spectators know what fate awaits Pistol.

A morbid scene (proleptic of an even more unsettling one)

Whether deemed fair or not, the Wheel of Fortune is blind and 'rolls, and rolls, and rolls' (I.30), throwing her victims in the throes of a 'vertigo' ('giddy', I.23) and exerting relentless pressure on the people trying to balance it. It is a power that crushes helpless people, however hard they try to balance it. If Llewellyn's description is **pedantic**, his **syntax is itself unbalanced** (an anacoluthon: 'she is turning and inconstant, and mutability and variation', I.29), mingling a verb, an adjective and two nouns. The syntactic unbalance is a mirror of this 'fickle' and 'cruel' (I.23) goddess. Llewellyn's tautology ('Fortune is painted plind, with a muffler afore her eyes to signify to you that Fortune is plind', I.25) shows that there is **no mercy possible**. It is an **inexorable fate**. And however hard Pistol is trying to thwart the whimsical Wheel of Fortune, his efforts are to no avail as asking for mercy lies on a complex set of cogs. Pistol is the go-between but needs another middleman—Llewellyn—to plead with Exeter to save Bardolph. Llewellyn is the proud executioner of a ruthless martial law who bluntly dismisses any second chance for Bardolph.

William Shakespeare, Henry V, V.1 (28-78)

Roughly "wedged" between Henry V's victory at Agincourt and the plans of his future betrothal to Katherine, Act 5 scene 1, has puzzled critics for centuries. Kenneth Branagh called it "unfunny" and cut it from his 1989 film adaptation. To many, it is a scene about "nothing". To sum it up in a few words: it offers the comic yet unsettling vision of Pistol being force-fed a leek by Llewellyn. Is that scene not worth

a leek¹²? What is the function of the scene? What does the leek stand for? **We will see that it is a pivotal transitional scene that acts both as a resolution of past thematic concerns and an *antimasque*¹³ preparing the explicit/excipient of the play, and that the scene may be more in keeping with the stakes of the play than the seemingly harmonious *denouement* of Act 5 scene 2.**

I. A COMIC SCENE: JUST FOR LAUGHS?

• A scene of insult(s)

The scene is a fitting example of the use of creative insults in Shakespeare's corpus: "**base Trojan**" (28): As Trojan might refer to a boon companion and is often connected with adjectives such as "honest" or "trustworthy", the use of "base" helps clarify Pistol's feeling towards Llewellyn, all the more so as "Trojan", when associated with "horse", refers to a person that undermines "from within" and "brings about an enemy's downfall". "**Scald knave**" (29, 47), "**Counterfeit cowardly knave**" (62): a contemptible dishonest fellow; "**mountain-squire**" (33): Again, "squire" which could mean "a young man of good birth attendant upon a knight" might be used derogatorily, for contemptuous use.

• A scene of characterization

The verbal comedy is made even more humorous through the reiteration of the characters' **idiosyncrasies**. Notice Llewellyn's **idiolect** ("I will **peat** his pate" (37), "your **ploody coxcomb**" (38)) referred to by Gower's moralizing tirade (*as per usual*, he embodies common sense) which equates to a rather backhanded compliment to the Welshman: "You thought because he could not speak English in the native garb (= fashion) he could not therefore handle an English cudgel." (67-8). **The varieties of English point to the heterogeneity of the nation**, exemplified in a scene that stages an internecine feud. As for Pistol, his short fuse, his cowardice ("I eat, and eat, I swear (43); "...these cudgelled scars [...] swear I got them in the Gallia wars". (77-8)) his interest in money (a groat = a fourpenny coin (54) "bawd" (74); "cutpurse" (75) are, once again, exposed. Notice the infamous (*or all-too-famous?*) **antanaclasis** "To England will I **steal**, and there I'll **steal**" (75-74) which synthesizes Pistol's two main flaws: cowardice (he flees) and avarice (he robs). **Ancient** Pistol ("Ancient" means "ensign", that is to say, one of the *lowest ranks in military hierarchy*) addresses **Captain Llewellyn using the pronoun "thy"** (*thus erasing any distinction between them*) when Llewellyn replies using "you" (in order to establish distance). Domination is also rhetoric. Indeed, before he is left by himself on stage, Pistol does not get much to say – having him eat is a way to silence him.

• A slapstick scene

Let us not forget **stage business and comedic timing**. It is a very visual cartoonish scene that needs to be seen on stage in order to be fully grasped. Merely reading it won't do it justice. Attention should be given to **stage directions** [*Strikes him*] [*Llewellyn threatens him*]: in the latter example, Pistol's quick mood shift from vows of retaliation ("I will most horribly revenge" 42) to meek submission ("I eat and eat, I swear" 43) is *sure to trigger laughter* from every member of the audience. **The "cudgel" (46, 58) is the trademark prop of the slapstick genre**, which Llewellyn verbally transforms into **currency**: "If I **owe** you anything, I will **pay** you in cudgel" (58-9). This kind of rhetoric mocks 4.4 in which Pistol misunderstands any word the French soldier (le Fer) says for money-related lexicon, and indeed, 5.1 can be considered as an illustration of the Chorus's words: "Yet sit and see, / Minding true things by what their mockeries be" (4.1.52-3). The scene constitutes an interesting intersectional *antimasque*, at the crossroads between what happened before and what will happen later on.

¹² Proverbial, taken as a type of something of little value.

¹³ *Antimasque* (or *antemasque*) a comic/grotesque dance characterized by disorder and impropriety involving lower-class characters presented before (or between the acts of) a masque – defined, on the other hand, by harmony and order.

II. AN ANTIMASQUE SCENE: THE SCENE WITHIN THE ECONOMY OF THE PLAY

- **A retaliation scene: tit for tat (or “leek for fig”).**

The scene needs to be recontextualized. It is the natural continuation (and outcome) of an on-going feud, whose occurrences are scattered throughout the play. It mostly echoes two previous conversations. First, the origin of the two men’s dispute: Pistol pleaded Llewellyn to save Bardolph’s life, but Llewellyn refused, which enraged Pistol:

PISTOL Die and be damned, and **fico** for thy friendship!

LLEWELLYN It is well.

PISTOL **The fig of Spain!**

(3.7.48-50) - p. 145.

Pistol resents Llewellyn’s decision not to help, and plots a revenge plan, about which he opens up to the King (“disguised as a commoner”):

KING No, I am a Welshman.

PISTOL Knowest thou Llewellyn?

KING Yes.

PISTOL Tell him I’ll knock his leek about his pate upon St Davy’s day.

KING Do not you wear your dagger in your cap that day, lest he knock that about yours.

PISTOL Art thou his friend?

KING And his kinsman too.

PISTOL **The fico for thee, then.**

(4.1.50-59), p. 159-60.

St Davy’s day (March 1st) is “when Welshmen wore leeks in their caps to celebrate their patron saint”, and a leek, it should be recalled, is the **Emblem of Wales**, and more exactly, that of **the victory of the Welsh over the Saxons** – which is most pregnant in our scene. Both scenes mention the fico/fig – an obscene gesture with the thumb, the equivalent of our modern flipping of the finger. Interestingly enough, both terms (fig and leek) refer to symbols as well as to foodstuffs endowed with **laxative properties** – a must for any successful prank-based revenge.

- **A mirror-parodical scene**

Apart from the origins of the feud, the other scene to consider is the one it is “modelled” upon. Indeed this scene works as a **mock-counterpart to 4.8, i.e. the episode with Williams’s glove**. When Williams recognizes his own glove stuck in Llewellyn’s cap, he mistakes him for the man with whom he quarreled the night before and strikes him. In 5.1, Llewellyn reenacts the scene, with a leek stuck in his cap, but he becomes the persecutor. As Welsh as the king himself, he could be perceived as Henry’s comic counterpart/cognate, for scenes follow comparable patterns. Henry, *as for him*, in a reversed/distorted movement that mirrors Pistol’s, will “steal” in the opposite direction, *to France*, to “steal” its princess.

- **A scene with proleptic qualities**

Indeed, the imitation process goes one step further if one considers that the following scene (5.2, the courtship/wooing/conquest of Katherine) is the “serious” version of our scene, with a similar dynamics:

Pistol is force-fed a leek when France is force-fed Henry's demands. The transition between scene 1 and scene 2 is also skillfully signaled through Pistol's use of a more literary (pompous? bombastic?) and poetical style. Unable to actually get his revenge, he is still given his moment in the spotlight before his final exit: albeit pathetic, he takes center stage, soliloquizes and even ends up uttering a perfect iambic pentameter: "And `swear I gòt them ìn the Gàllia `wars." (78), announcing more formal stakes and language, and **signaling a shift to verse and to France**, where a (metaphorical) war is still underway: hence, Pistol's forced obedience foreshadows Katherine's. The scenes are united in their presentation of the creation of concord through coercion. **The lexical network of commercial sex** ("hussy" 71, "malady" = venereal disease 72, "bawd" 74) might suggest that France has become England's whore, that Katherine will become Henry's strumpet. The vegetality of the leek is developed by Burgundy's metaphor of the garden (5.1.23-65). In both scenes, the victims are made to accept what is in their supposed best interest ("It is good for you green wound" 38, "... good for your broken coxcomb 48"). Gurr indicates in a footnote that leeks were thought to have curative properties, which exposes a **paradox**: Llewellyn punishes Pistol by submitting him to an apparently proper healthy diet.

III. A TRAGIC SCENE: THE SYMBOLISM OF THE LEEK

- **Leek as a non-edible symbol: a scene of torture and cruelty**

The leek is turned into a **weapon** (all the more so as it is paired with a cudgel) and in that respect, the scene takes on a darker tone. It should also be noted that early modern audiences might not have considered eating raw leek particularly healthy, but rather potentially **harmful or poisonous**. In Llewellyn's mind, the leek being a token of pride, it is not naturally associated with edible foodstuff. As Pistol mocks the leek as a mere vegetable, Llewellyn metes out his punishment accordingly ("If you can mock a leek, you can eat a leek", 33-34). Interestingly, some medical sources also consider leeks as **aphrodisiacs**. Indeed the bawdy dimension of the scene is already introduced by the simile that compares Pistol to a "swelling turkey-cock" (13, before our excerpt).

- **Leek as penis: a rape scene**

The scene is a battle of masculinity, reminiscent of the way Pistol submits Le Fer and threatens to skewer/penetrate him ("I'll fer him, firk him, and ferret him", 4.4.22). The play has made the most of metaphors of deflowering, and Llewellyn force-feeding his leek to Pistol is to be perceived as violation/molestation, and **metaphorical constrained oral sex**. The "**sauce**" (31) Llewellyn enjoins Pistol to use as condiment is Pistol's own **blood**: this **gruesome** detail adds to the ghastly dimension of the scene. In a sexualized context, the sauce could also be interpreted as **semen**, all the more so as early modern Medicine viewed unused blood as converted into sperm. The scene might eventually be seen as more **humoral** (related to body fluids, see also "**gleeking and galling**", 67) than **humorous**. (**Gallia** is certainly a place of bitterness and rancour, and indeed, of "malady" (72)). It is a literal **purgation scene**, which contributes to its tragic cathartic elements. Llewellyn wants Pistol purified, cleansed.

- **"By Cheshu!" (=Jesus): Leek as Eucharist: a scene of forced conversion**

Obviously, feeding Pistol a leek is also an act of **communion**. Fed a symbol (no transubstantiation in Protestantism), Pistol is expected to adhere to Welsh values. (Remember that in 2.3.40-41, Pistol claimed: "men's faith are **wafer** cakes"). But genuine reconciliation can't be coerced.

This scene provides an ironic counterpoint to 4.8's triumph. As a matter of fact, it illustrates the King's hierarchical distinction amongst soldiers ("None else of name", 4.8.97). We are left to witness what becomes **of unimportant common soldiers after the battle – the poor members of a disbanded nation trying** to find their ways home. Far from diverting the play from its main goals and themes, 5.1

foreshadows Katherine's obedience in 5.2 and the misfortunes to come ("They lost France and made his England bleed", 5.3.13).

Bibliographie

- BUTLER, Francelia, « The Relationship Between Moral Competence and Old Age in *Richard II*, *2 Henry IV*, and *Henry V* », *Shakespeare Quarterly*, Spring, 1965, Vol. 16, No. 2 (Spring, 1965), pp. 236-238.
- HARTWIG, Joan, « "Mine honor's pawn": Gage-throwing and Word-play in Shakespeare's *Second Tetralogy* », *CEA Critic*, FALL 2005 and WINTER 2006, Vol. 68, No. 1/2, A Special Double Issue in Honor of John T. Shawcross (FALL 2005 and WINTER 2006), pp. 3-11.
- OUTLAND, Allison M., « 'Eat a Leek': Welsh corrections, English conditions, and British cultural communion », in *This England, That Shakespeare: New Angles on Englishness and the Bard*, ed. Margaret Tudeau-Clayton, Routledge, 2016, pp. 87-103.
- WALTON WILLIAMS, George, « The Unity of Act V of *Henry V* », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 40 N°2, May 1975, pp. 3-9.

Problématiques et plans proposés par un candidat

A scene that reads as a parodic rewriting of the war in France

- I. Parallel with war on France
- II. A scene that presents an internecine conflict about the definition of Britishness
- III. Pistol as a mirror of the king -> Pistol a fallen hero

How does the scene foreground dispute over brotherhood and unity, thereby presenting a scarred picture of the nation?

- I. Lack of patriotism despite the recent victory over France
- II. Disunity to disprove brotherhood
- III. A highly theatrical scene with honour at stake

William Shakespeare, *Henry V*, V.2 (204-207)

Situation du passage

1. Before the excerpt: in the previous act, Henry V and his army won the battle of Agincourt although the French outnumbered them > Henry proved that he was a great leader
2. V.2: a scene of negotiation; the conditions of the peace treaty are laid out (to Henry's great advantage).
3. Passage under study: The Duke of Burgundy acts as a mediator to set the peace treaty between the two kings.

Propositions d'analyses

If Henry won the battle of Agincourt, he has now to fight yet another battle to impose his supremacy. **This second battle based on negotiation is diplomatic (the shift from hard to soft power is however ambivalent since tension prevails: DISCORDIA CONCORS)**

Diplomacy = from Latin *diploma* "official document conferring a privilege." The reference to the "official document" implies that the scene is formal and therefore follows a protocol, which appears to be highly theatrical (I). The theatricality of the negotiation is stressed by the mediator's use of the rhetoric of grief to convince the two parties to close the deal (II), a deal that is meant to "confer a privilege." The passage hints at the outcome of the negotiation and the spectators are invited to interpret the signs that foreshadow Henry's ultimate privileges over France (III).

I. PROTOCOL: THE THEATRICALITY OF PEACE-MAKING

-**First meeting** between the two Kings = a solemn “interview” (27).

-The **solemnity of the scene** is stressed

*from the start with the entrance of the characters (cf. opening stage directions): each monarch enters by one door followed by their people

*by the formality of the language (metrical regularity: iambic pentameters/recurrent use of spondees)

-The term “interview” and the metonymy of the “bar” (27) to refer to the “court of justice” (*note*) set the scene as very **formal**. The **ritual of diplomatic negotiation** is about to unfold before the spectators: the ubiquity of the semantic field of vision (“eyes”, “look”, “view”...+ “interview” as an “exchange of look” *note 28* = ref. to the actors’ performance) endows the passage with a **theatrical dimension**: the stage becomes a **battleground** and each character will play their parts (**metatheatrical interpretation**).

-30 “face to face and royal eye to eye”: this phrase is very ambiguous > the metonymies imply that the two monarchs have agreed to meet and to negotiate but the “eye to eye” harkens back to the old **talionic law** (“an eye for an eye”) and may imply that the two parties will be tough negotiators despite appearances

-**Diplomacy requires courtesy** and the monarchs act out the parts of the good-hearted negotiators calling themselves “brothers/sisters” (2, 10 – ironic intratextual reference: “Band of brothers”) and wishing the best (“joy” and “health”) to each other as if they had buried the hatchet. The hyperbolic tonality of the greetings at the opening (superlative “most” 4, 10; “so happy” 12) **betrays their hypocrisy**.

-**Burgundy stands as the master of ceremony**. This French Lord acted as a **mediator** between France and England.

*First **appearance on stage** = his only function in the play is that of the mediator

*The regularity of the **iambic pentameter** displays his oratorical mastery

*His speech is very well structured, proving that he excels in the art of negotiation 1. 23-25: he pays respect to both Kings underlying his neutrality (“both”, “equal”) – put into question by Henry (70); 2. 25-28: he emphasizes his efforts to arrange the interview (hyperboles: “all”/ “strong” + plural forms: “wits”, “pains”, “endeavours”); 3. 29-37 he urges the Kings to make peace; 4. 38-64: description of the negative consequence the war has had on France: 5. 65-67: again, he pleads in favour of peace
*“Let it not disgrace me” (31): the imperative form proves that Burgundy implores the King to follow his advice. He tries to raise pity, in the manner of a great tragedian >> to strike a responsive chord he develops a rhetoric of grief

II. LAMENT: THE RHETORIC OF GRIEF

• Burgundy’s development over the state of France reads as a lament: he uses the rhetoric of grief to **inspire pity and convince the Kings** to make peace.

• Two major images of Burgundy’s lyrical tirade: 1. **The personification of peace** ; 2. **The metaphor of the garden**

• 1. Peace is introduced as a **janusian concept** : “she” presents a dull and negative “visage” during war time (series of derogatory adjectives “naked”, “poor”, “mangled” 34) but her true colours as the “dear nurse of arts, plentias, and joyful births” are “lovely” 37 > 2. France is compared to the “best garden of the world” (36), whose “fertility” (40) depends on peace as the interjection “Alas” (37) and the polyptoton “fertile” 37, “fertility” imply.

• Burgundy aptly intertwines the two images to prove that **peace and prosperity are linked**. The rhetorical question gives the Kings no choice as regards the necessity to restore peace (37)

- Through the hunt metaphor (“chased” 38), Burgundy explains that **peace has deserted France**, which “los[t] both beauty and utility” (53) > this line stands out because of the alliterations/assonances. The trochaic rhythm with the stress on “lost” sheds light on the dire situation France is facing.

- **France (macrocosm) appears to be an untended garden (microcosm)** as can be induced by the multiplication of negative prefixes (un- 43, 50; dis- 44). The substantive “nothing” (51) enhances the infertility of the soil that only bears unworthy plants (that grow in number > cf the asyndeton 52). The disorder is emphasized by the comparison to the soldiers (43-44)

 - > cf. the antithesis “corrupting in its own fertility” (40): **paradox of fertility** = by going to war, the French have neglected to trim their garden

 - > France is therefore in a state of “savagery” (47), “wilderness ” that has **rubbed off on the inhabitants** as conveyed by the polysyndeton “our houses and ourselves and our children” (56).

- The second reference to the “soldiers” (59) emphasizes this **state of savagery**: Burgundy uses the process of defamiliarization to describe the inhabitants who, deprived of culture (cultivating + learning), are turned into “unnatural” blood-thirsty beings (59-62).

- In the epilogue to his talk, Burgundy comes back to his early plea and states the objective of his “speech”: to demonstrate why it is **necessary to restore peace**. Burgundy uses the inclusive pronoun “us” as an incentive to persuade the Kings of the benefits of peace.

 - = Henry is the first to react after Burgundy’s speech > proving that **he has the ascendancy over the negotiation**.

III. OMEN: THE INTERPRETATION OF SIGNS

- Henry’s introductive trochee “Peace to this meeting” (1) sets the notion of “peace” as central and as the ultimate objective to be reached > H. **takes the lead** as he delivers the first lines: the **French King and Queen follow his lead** as they adopt the same language (repetitions of “brother” 2/10/12, “princes” 8/12), polyptoton “joy”/ “joyous” 3/9)

- With the deictics “now” (14), the Queen introduces a **rupture between the past (war) and the future (peace)**. The epiphora (your eyes/Your eyes, 15) further stresses the shift from a threatening past to a hopeful future: in the past, the eyes of the English were similar to the “fatal balls of murdering basilisks” (17) (cf. polysemy of “balls”: literal > war; intratextual: “tennis balls”; symbolical: fertility) that were “mythical beasts that killed by the sight of their eyes” (*note*); in the future, “love” (20) will hopefully rule supreme. The Queen’s ardent desire to restore peace may be seen as the readiness of the French to accept H’s conditions.

- If, on the battlefield, Henry was outnumbered by the French, **he here arrives in force**: although there are the same number of characters that “enter at [each] door”, there are more men on the English side: **virility symbolizes supremacy**. Moreover, the **presence of the women** on the French side hints at the fact that they will be pawns in the bargain > A connection can be made between the emphasis on the need to ensure the fertility of France and the presence of women as Henry will marry Katherine as a token of the union between the two Kingdoms and a child will be born > cf. reference to “her husbandry” (39): pun harvest (*note*)/husband = **Katherine’s body as a garden to be fertilized by Henry**

 - YET these **positive interpretations** in favour of Henry should be **nuanced**

 - The Queen’s reference to the “venom” may be understood as **the fall of Man // Garden of Eden** (*note*): the Queen thus anticipates Burgundy’s garden metaphor

 - + this metaphor is reminiscent of the **Garden scene in Richard II** when the Queen and her Ladies hide to overhear the Gardeners’ analysis of the state of the Kingdom (Burgundy // gardener in *RII* as they both explain how to take care of one’s land). This intertextual reference can be read as an assertion of Henry’s legitimacy as King since his father dethroned Richard, who was a bad gardener. However, due to the logics of the wheel of fortune, Henry’s fate may be bleaker than it seems > at the end of the

play, the **Chorus** repeats Burgundy's phrase "best garden of the world" (36) to announce the fall of the Kingdom after Henry's untimely death: **the proleptic intertextual reference is ominous of Henry's short-lived success.**

Alexis Wright, *Carpentaria* (2008)

Tout d'abord, la spécificité du roman tient à son origine australienne. L'Australie appartient à ce Commonwealth qui a vu débarquer littéralement la culture britannique venant coloniser cette île-continent. Cependant, l'étude des œuvres provenant du Commonwealth n'a pas encore pris toute sa place dans les universités françaises, même si des progrès sont à noter. Les thèses portant sur la culture venant de cette partie du globe sont de plus en plus nombreuses. Il est donc indispensable d'avoir plus que des rudiments de cette culture du « down under ». D'autre part, ce n'est pas un texte émanant d'un auteur représentant la culture blanche comme Patrick White, mais d'un membre de la culture aborigène, celle-là même qui a subi les abus des colons blancs (spoliation des terres, « stolen generation », etc.). Il s'agit donc bien d'un texte postcolonial et il va de soi qu'une lecture de l'œuvre qui ferait l'impasse sur ces aspects serait erronée. Par ailleurs, bien que fictive, la bourgade de Desperance porte un nom qui représente parfaitement le contexte passé et présent de la culture aborigène. Passé et présent justement se confondent assez souvent et les repères temporels sont parfois flous, voire inexistants. Les limites entre le monde réel et le monde fictif sont également floues, à l'instar de tout texte postmoderne. En somme, c'est un texte postcolonial et postmoderne. La place de la culture populaire américaine évoque moins la « cross-fertilization » qu'une certaine forme d'acculturation. Cette invasion de la culture populaire américaine (notamment celle du western ou des séries télévisées) s'est révélée dans deux des extraits choisis pour les oraux, car il s'agit bien là d'un aspect essentiel de l'œuvre. Pour analyser correctement ce texte, il faut donc une solide culture aborigène (avec quelques « connaissances » de la langue waanyi) ainsi qu'une familiarité avec la culture américaine populaire, car on regarde plus facilement à l'est à travers le Pacifique qu'à l'ouest vers la Grande-Bretagne, pourtant à l'origine du peuplement anglophone de l'Australie. Et si un parallèle se fait jour, c'est bien entre le génocide des « Native Americans » et l'oppression et la disparition progressive des Aborigènes. Un autre aspect du postmodernisme qui saute aux yeux est l'omniprésence de la parodie et du pastiche, que l'on voit à l'œuvre là encore dans les extraits choisis pour les oraux. Pour finir, la place mouvante de l'instance narrative sera l'ultime aspect du postmodernisme qu'on pourra relever et la métalepse révèle parfois un investissement de cette instance narrative, voire de l'autrice dans son œuvre qui, quoique de fiction, n'en est pas moins réelle, Alexis Wright ayant souvent écrit d'autres textes que fictionnels ; à cet égard, elle n'est pas très éloignée d'une Arundhati Roy.

Propositions d'analyses détaillées

Alexis Wright, *Carpentaria*, pp. 98-99

(“In the evening twilight came powerful, strong men” to “the time immemorial of the black man's existence on his own land”)

CONTEXTUAL ELEMENTS:

The extract is taken from chapter IV, “Number One House” which tells of events following the expulsion of Elias from Desperance. Seeing that the council men refuse to stretch the safety net over the Westside Pricklebush (to prevent, to all appearances, Elias's return), the latter asks Norm Phantom to go and cause trouble in Uptown in retaliation. But Norm – Elias's closest friend – sets about telling the old people what real “trouble smelt like” (97) by telling them about his father.

SPECIFICITY OF THE PASSAGE:

Norm's narrative account of a **traumatic moment** in his father's childhood (first two paragraphs) reads like a **western parody**, except the searching party of armed horsemen depicted in it is the living **embodiment of a sinister colonial agenda**: the extermination of Aboriginal people living in the area. The last part of the text (last 2 paragraphs) insists on **Norm's rhetorical and narrative skills** ("a fine art", l. 35) which he practises regularly at home in the presence of his pet cuckatoo.

LEADING THESIS:

A brilliant sample of Wright's "**storying colonial violence**" (Lehartel, *Alexis Wright, « Carpentaria »*, Ellipses 2021, 91), in which Wright manages to convey the **pathos** of a traumatic past (here the massacre of Aboriginal people by white pastoralists) **while keeping it at bay through distancing effects** like self-reflexiveness, metanarrativity and parody.

MAIN POINTS:

➤ **WESTERN IMAGERY**

- the viewer (Norm's father) hiding between the boulders watches through a pinhole that is reminiscent of pre-cinematography apparatuses (see pinhole images and camera obscuras).
- a **cinematic scene**: "moving pictures of leather-skinned men" (l. 3); "moving in and out of frame" (l.4); no depth of field (cf. inner focalisation); partial viewing > "caught glimpses", "part of one figure"; out-of-shot slaughter; zooms in (close-ups: leather outfits, cracking whip...); diegetic sound (onomatopoeia: "bang, bang, bang"); score ("*in stretto*").
- **slow motion** : stopping to dismount, stopping, starting again; passage from preterit to present tense > slowing down the pace of narrative (l. 23-26).
- **suspense**: checking the cartridges, spinning the barrel, nodding directions, etc., followed by the faster-paced sequence of violence (§2).
- **archetypal sequence**: the posse hunting down natives; cowboys (i.e. Australian pastoralists) covered in rawhide.

BUT

- closer to the **subgenre of the spaghetti western**, in which the white characters are often the villains; also use of unusual point of view or large close-ups that are typical of the Italian Western, as well as use of flashbacks, mixing of irony or black humour with pathos in the face of terror and brutality against defenseless people; choreographed moments ("their horses danced through a heat mirage" l. 4-5); music : *in stretto** (l. 8 > **a musical direction to perform a passage, esp. a final passage, in quicker time*).
- A **subversive, postcolonial genre**: Spaghetti westerns differ from their classic predecessors in that they eschew or openly criticise the traditional conventions and expansionist ideology of the US western.

➤ **A BRAVURA DISPLAY OF NARRATIVE AND RHETORICAL SKILLS**

- "coming near to the end of his deliberation, his ode to his parents' memory" (l. 27-28)
rhetorical devices: **accumulation** (*powerful, strong, heavy*); **repetitions** (in particular, *leather, whip, cracking, blood, roll*); **asyndeton** ("Norm had a hypnotic voice, his eyes cast spells, he distilled memory..."); **appositions** to pace Norm's storytelling but also represent **Indigenous Australian vernacular**; the **absence of copula (l. 14-18)** also points to a grammatical void "compatible with the story of death and displacement of his father's stolen childhood" (Lehartel, Ellipses, 101); **metonymic style**: for instance, the repetition of 'leather' points to the true identity of the horsemen > white pastoralists taking over huge tracts of land to farm cattle by displacing the Aboriginal population.

- a **text built on contrasts**: between the composure of the killers (*relaxed, rolling tobacco, quietly smoking...*) before the assault and the unleashing of violence during the attack; between “the coolness in the mild breeze” (l. 19-20) and the sweat on his body; between the agitated fury of the hunters and the stillness and stone-becoming of Norm’s father; between the uniformity of species (horses) on the settlers’ side and the variety of indigenous Australian animals (lizard, dingo, cuckatoo); between the present (marginalisation of the Pricklebush mob confined to the town’s outskirts) and the past (ethnic cleansing by white settlers)
- **Irony > reversal of postcolonial, Empire-strikes-back Pricklebush plan** (“Go and be a troublemaker”, 97). Norm reminds his people that “burning hair” is “what trouble smelt like”, in reference to his father’s fear of being betrayed by “the smell of singed hair”, informing the horsemen tracking him down of his whereabouts (“set off the smell of his hair”). Norm’s **narrative arises from a pun** (“smell”). **Reliteralises the figurative phrases** ‘to smell trouble’ and ‘smell like’.

➤ **STORYING COLONIAL TRAUMA OR REWRITING COLONIAL HISTORY FROM AN ABORIGINAL VIEWPOINT.**

- **making obvious the manipulative contrivances** (“Norm had a hypnotic voice, his eyes cast spells...” l. 30-31; “What Norm could do with stories he had practised down to a fine art and glued it to surviving relics”, l. 34-35) and **fictive qualities of the story told: intermediality** (cinema), **parody** (spaghetti western), **literary code** (*deliberation, ode*), **breaking ‘the fourth wall’** (“he whispered to his audience” l. 29; “Norm often told his sad stories to his listener” l. 41), **metanarrativity** (“Those stories of trouble never lacked lustre in Number One house” l. 40).
- However, far from discrediting Norm’s story, the **foregrounding of fiction and storytelling makes it more palpable and real**: “He made people wish they were there when it really happened. He made them feel that it was better to have been alive in the times of the real people, his ancestors.” (l. 31-34). The use of the present tense may also signal trauma surfacing. But it seems the story’s power overpowers the pain inflicted by trauma (cf. “people wish they were there”)

>> Because of the way **history is revisited from an Aboriginal and subjective viewpoint, however marginal** (cf. pinhole), which makes it more credible. **Retrieving of lost perspective** (emphasis on point of view).

>> **Distancing effects act as eye-openers**: as with the pun on ‘smell’, Norm’s story acts, paradoxically, as some **reliteralisation or de-figuring of the past**, so as to unveil the traumatic memory of colonisation and “the massacre of the local tribespeople” (l. 39). Behind the fictional massacre of Norm’s father’s parents and tribe lies the worst historically recorded atrocity of the massacre of 28 Aboriginal people by the police of Burketown (on which *Desperance* is modelled) carried out in 1868 in retaliation for the spearing of several horses outside the town. Hinted at by presence of horses in the text. **Australian history (their story) is a lie while Aboriginal stories tell the truth**. Cf. the novel’s opening sentence: “A NATION CHANTS, BUT WE KNOW YOUR STORY ALREADY”.

- Wright achieves a **delicate balance between distance and proximity, fiction and reality** so as to demonstrate not only that **human time is essentially narrative** (Ricoeur), but also to suggest that **storytelling or Country** (connected through the simile “he distilled memory like the flooding river emptying into the sea”, l. 31) is for Aboriginal people “the original classroom where history, morality and knowledge about people, places and the world are relayed to each new generation” (Langton, 2018, 24).

Trauma is **prefigured** (anchored in Norm’s personal experience), **configured** (told by Norm) and **refigured** (incorporated by listeners/readers) through fiction and storytelling (cf Ricoeur’s **triple scaffolding of mimesis**) >> **the individual event (family trauma) gets its meaning in relation to a unified story** (story of Norm, the Pricklebush people, *Desperance...*) **which is then restored to the real world** (the story reaches its conclusion in the listener/reader: **understanding the repercussions of past colonial violence and changing their present worldview accordingly**). Norm’s story isn’t just meant to entertain but to

teach a lesson to the elders who seek vengeance. A **lesson that applies to all communities** (Aboriginal and white people). Compare further down in chapter 4 (107) when Kevin is being chased by an Eastside gang perched on a blue Toyota Hilux (replacing the settlers' horses) > intra-communal violence mirrors white racist settler violence. **Telling stories and keeping them alive in the present by repeating them is a way of upholding indigenous law.** Norm's stories also help provide **con-text for the "surviving relics"** (l. 35), which is **paralleled by the framing narratorial voice** taking over in §3 **to dispel any fictional ambiguity (cf. embedded narration).**

- Ironically, the end of the extract suggests through Norm's 'interaction' with his cuckatoo that **however much his stories are repeated and rehearsed, they go mainly unheard by his human fellow creatures.** On a **metanarrative level**, the **Western intertextual bits** (Crusoe's parrot-like cuckatoo named 'Pirate', breakfast cup of tea, western parody) reflect on both Norm's and Wright's "natural-born right to pluck history at random from any era..." (l. 43-44). Still, keeping stories alive, against all odds, remains – along with taking care of the country – **Norm Phantom's main weapon against colonial injustice.** Other characters, like Norm's father, manage to **escape violence by blending in the landscape and becoming one with the country:** "His mind fights his trembling body until he becomes still like rock, and dirt, and ancient times, and darkness, until his breathing stops and he is invisible" (l. 24-26).

Problématique et plan proposés par un candidat

The passage fuses Norm's memory and memories to present him as a traditional Aboriginal storyteller

- I. An Aboriginal perspective: through the "peep-hole" (pun on 'people')
- II. The duty of memory: using relics to rebuild a lost story
- III. The act of telling and its "lustre"

Alexis Wright, *Carpentaria*, pp. 391-92

("The fire burned like hell" to "through the stains of red mud")

Situation du passage et pistes d'analyse

The passage is to be read in the chapter entitled 'The mine' (ch.11). The mine has been described throughout the previous chapters as a toxic creation of the White man, desecrating Aboriginal land. For that and for a personal reason – his three sons have been killed by Bruiser the Uptown mayor – Mozzie Fishman's zealots blow up the mine. After a very Hollywood-like 'action-packed' sequence featuring two members of the antagonistic group (Chuck and Cookie) dying in the most spectacular way after a chase full of suspense, we move to a more reflexive moment (cf. line 8). The explosion of the mine is a retributive heroic deed which may be attributed to Mozzie Fishman but he is more than just a hero, or a leader, he is pictured as a sort of guru and even an Aboriginal prophet, whose portrait is qualified with tinges of irony from our narrator (I). As the heroic deed is performed by Aborigines, the retribution by fire seems to be depicted through an oscillation between myth and reality ultimately turning it and him into a 'modern legend' (II). Finally, this unsteady ground between reality and fiction is enhanced by a striking recourse to metalepsis in the passage, suddenly involving the narrator and the readers, actually the whole community, communing in the same story, accompanied by a striking shift in pronouns between §3 and §4 (III).

I. AN ABORIGINAL PROPHET (MERGING FUTURE AND PRESENT)

The passage is first and foremost another portrait (the first one is to be found in chapter 5) of the multi-faceted Mozzie Fishman.

A. **An Aboriginal political activist:** From a realist perspective, Mozzie appears in this passage as a political activist: by blowing up the mine, he is reclaiming the land, causing a bigger explosion than was ever made inside the mine to collect the lead. He who lives by the lead perishes by the lead. Mozzie justifies his act by recalling 'what happened ever since that mine came scraping around our land [geographic and sentimental aspects] and our Native title! [legal aspect]' (39-40). Of course, the mine is merely a synecdoche of the white man's widespread theft of the whole continent: '**their stolen continent**' (10). The name of the mine also illustrates the white man's acquisitive nature: (**Gurfurritt = Go for it**). For this attack on the white man's stolen property, a secret code is devised in order to bring the plot to its logical outcome: '**the process**' (6-7). But as opposed to well-known secret codes such as Barbarossa (German invasion of Russia during WW2) or Cromwell (warning code for a potential invasion of GB during WW2), the choice of this word insists on its natural, ongoing force, as if its outcome derived from pure logic, as if it were devoid of any agency, as if history itself did the job.

B. **Mozzie as a guru:** 'our dormant emotions sitting down inside our poor old hearts got stirred up by the Fishman when we listened to him talking in that **fetching, guru type voice** of his, saying we gotta change the world order' (34-37). A guru brings us closer to spirituality. However, this spiritual dimension has to be mitigated as Mozzie's 'fetching guru type voice' allowed him to seduce Angel Day away from Norm Phantom. Here again, if the traditional gurus' teachings are to change your perspective on the world rather than change the world, they do not advocate a revolutionary stance and so **this guru might seem suspect**. The revolutionary aspect of the final words (i.e. 'Change the world order' – the world no less) is repeated by the narrator: 'Change the world order? Mozzie Fishman! He is sure enough a crazy man.' (37-38). **Dismissing him as crazy** is one possible reaction; regarding him as a prophet is another.

C. **A prophet: powers of divination.** Mozzie, as his first name suggests, is like **Moses**, a prophet. He is a 60-year old bearded man like Moses. Chapter 5 informed us he had special talents such as water divining. We also know that 'once upon a time, his name might have been Paul, or something Old Testament like **Joshua**' (p.116), who is regarded as the prophetic successor of Moses. His **prophetic gifts** are expressed (4-5). Just like Moses he **leads his people away from an oppressive place**.

- Another reference to a biblical prophet might be suggested through the allusion to **Lot**, whose wife turned back to see Sodom and Gomorrah being burned down to the ground. Her story is seen as an example of what happens to those who choose a worldly life over salvation. This is hinted at when the narrator supposes Mozzie's zealots could have been **tempted to look at the blazing fire** (5-6). This is however what some of them do later in the day when they observe the sunset from the top of a hill. They are turned into 'rock wallabies' (11) (*Pétrogales, ou wallabies des rochers*) which, though they are obviously a species of wallabies living in rocky mountains, may also figuratively mean wallabies turned into statues. Finally, the cities of Sodom and Gomorrah deserted by Lot and his wife were destroyed by fire and brimstone coming down from heaven. God's wrath is here turned into Mozzie's 'process.'

- If his first name echoes Moses, his surname reminds one of Jesus who, though not a fisherman, multiplied loaves and fishes, something that Mozzie refuses to do as he hates fish and more generally water. So here again, irony qualifies the potential parallel in the characterization. Through his zealots following him, Mozzie may be considered an alternative, more violent, version of Jesus Christ, verging on a somewhat ironical view of Christ as Mozzie's car seems to be equipped with 'white crucifixes wiping all over the car through the stains of red mud' (43-44) and he is the object of a pun: 'we were a bit cross with Mozzie' (41). However, this version of Jesus Christ the son of a carpenter has his place in the gulf of Carpentaria, as the local great redeemer, leading his zealots away from the hell of the lead mine.

- If Mozzie is not exactly Moses, Fishman is not exactly Fisherman, but rather **a hybrid creature** between a man and a fish (the Fishman). This is much more in keeping with Aboriginal tradition

inextricably linking the black man to the natural world, like Norm's father hiding in a dingo's lair or the zealots turned into rock wallabies. Irony however is never far with Wright, calling him the Fishman while he hates fish (p.137) and having him blow up a lead mine which is bound to contaminate the whole area; exploding a lead mine might not be the best defence of this charismatic but slightly ridiculous hero who juggles with his blue glass eye (cf. ch.5). His strange name 'the Fishman' may also paradoxically be pitted against 'the White man', as either a rival or an imitation of the white man in his own thirst for power.

- Therefore, we have a blending of Christian religion with native Dreamtime tradition and an unsteady image of this character, who acts as a leader (possible pun on the ore 'lead' and the verb 'lead'), shepherding his 100 zealots ('holy pilgrims of the Aboriginal world', p.114), like Moses who led his own out of Egypt to the promised land, even though the end of the novel does not show any arrival at any destination (but Moses didn't either).

II. RETRIBUTION THROUGH AN OSCILLATION BETWEEN MYTH AND REALITY

A. **Fire as the great purifier and eradicator:** the Fishman, in spite of his name, has always been associated with fire: listening to Mozzie's speeches, the people of Uptown 'felt the heat of fire burning the side of their faces. Mozzie claimed he had the power to cause an enormous nuclear fusion which nobody on this earth had even seen before, and goodness knows what will happen next' (ch.5, p.128). Revenge is now achieved, as both the murder of Norm's grandparents and the disability of his son Kevin are avenged, by the same 'process': an explosion of lead. On an individual level, remembering what happened to Kevin, this is a clear example of Talion's law: an eye for an eye, an explosion for an explosion. This retributive justice may not be perceived in such a positive way as males resorting to violence in order to solve problems may be legitimately debunked: after all, destruction, fire and the thirst for power are common traits between the White man and the Fishman. However, Mozzie is not stealing fire from the Gods like Prometheus (or only in a bathetic way); he is using fire to destroy a toxic man-made creation, even though the toxicity of a lead mine being blown off is possibly worse than merely working the mine, so that the ambivalence about Mozzie Fishman's act undermines its heroism. What is important however is that after the destruction of the mine, history can go back to its origins and start again.

B. **The retribution for the 'stolen continent'** (10). The expression is a clear post-colonial statement, denoting the whole continent that was stolen from Aborigines, and it also refers to the stolen generations: Aboriginal babies and children abducted and given to white families to raise them in the Christian faith and western ways. By these two expressions 'stolen continent' and 'stolen generations' we have both space and time stolen from Aborigines. Most of §4 focuses on money and dispossession. Mozzie therefore goes beyond the Old Testament's Talion's law as his zealots do not steal the money coming from the mine; they simply burn it, as if money were dirt.

C. How narration goes about the relation of the events is the object of the next part. As usual with Alexis Wright there is a constant **oscillation between dream and reality**. We start with the myth or Dreamtime ('one major Dreaming track', 9-10) to reality ('sitting up there on the side of the hill', 10-11) to end with a 'modern legend' (14). The expression 'modern legend' is slightly oxymoronic as a legend is meant to be ancient, in times so removed that checking the veracity of the events is impossible. The veracity of a legend is not at stake anyway as the point of a legend (or a myth), is to cover the hole left by our ignorance of the beginning of mankind (or the Lacanian Real). If such is the case, the blowing up of the mine acts as a new beginning, the end of the old cycle and the start of a new one. So the modern legend (the heroic act) belongs to the present of the reading act as well as to the distant past as it is already a

legend. In other terms, this slightly oxymoronic expression belongs to **Dreamtime which cancels chronology**. The other function of a legend is to **unite a community** and this function is fulfilled as well. Uniting a community of readers around a novel may resort to metalepsis which may be more efficient than simple identification.

III. EMPOWERMENT THROUGH METALEPSIS

A. The first powerful expression turning the zealots into characters endowed with **supernatural powers** is to be found in line 12: 'Just looking, and turning the sunset crimson with their thoughts.' Telekinetic effects turn the zealots into characters endowed with superpowers, as a first removal from sheer realism.

B. The oral style of the whole passage is another shift in realism, the 4th paragraph resorting to the collective pronoun 'we'. This 4th § is pure oral speech but it is conspicuously deprived of its expected quotation marks (16-25). The oral style which conjures up the idea of naturalness in the discourse and the traditional medium of storytelling is conveyed by very short, simply structured sentences, very basic vocabulary ('stuff', 'boss', 'money', 'flick'), exclamations ('what a turn out!'), interjections ('Gee whiz!' 'Well!' (twice), and grammatical mistakes (double negatives). The oral style also suits the storytelling of a 'modern legend'.

- This oral rendition is also strangely altered by constant shifts in grammatical tenses and aspects: simple past, simple present, present perfect, i.e. alterations in perspective and time: 'He was the boss. We are not boss'. If in the passage previously studied, resorting to the simple present might stand for the illustration of trauma, that is the relation of an event that never disappears from one's memory, that is constantly present, here it is a different case, which might be accounted for by metalepsis.

C. WE: As the White man is considered here as one individual, he is seen in all his selfishness, while the black community is referred to with the collective pronouns 'they' (§§1-3) or 'we' (§§4-6). By these plural pronouns, conveying a collective approach, the passage must be particularly powerful to Aboriginal readers as it obviously involves them fully in the narrative. The frontier between fiction and reality is blurred and this **is a clear case of metalepsis** [A narratorial (aka rhetorical) metalepsis (cf Gérard Genette, *Figures III*, 1972) is for instance a heterodiegetic narrator entering the story which he/she is narrating, thereby becoming one of the characters]. The oral style also allows the narrator (maybe the author herself) to experience the excitement of the moment, completely immersing herself in the story, in a sort of twice removed metalepsis. 'He is sure enough a crazy man. Oh! We said that' (38). Who is this 'we'? Whom does it involve? Readers, narrator, author. Nothing can be excluded. Aboriginal fiction may rewrite history, write 'our' story instead of 'their story' (cf. the first words from Ch.1): A NATION CHANTS. BUT WE KNOW YOUR STORY ALREADY. THE BELLS PEAL EVERYWHERE. This is a clear example of the empire writing back, the famous expression coined by postcolonial scholars. And our narrator (cum author cum zealot) even wishes they could have been more aggressive in their retaliation, when she seems to regret they didn't go further in the retribution: 'And now, all it took was a simple flick. A flick, flick, here and there with a dirt-cheap, cigarette lighter, and we could have left the rich white people who owned Gurfurrit mine, destitute and dispossessed of all they owned'. Blowing up the mine is just one step in 'the process'. The owners of the mine also have other properties that could be blown up, so that the narrator appears to be more ambitious than Mozzie Fishman.

The originally vertical omniscient point of view on the events in the first three paragraphs is annihilated by this recourse to 'we'. Finally, the oral style and the metaleptic approach merge into that hilarious hesitation before uttering the words 'WHITE MAN' which are capitalized as if to render the courage to use the term in a mock deferential hesitation: 'We were supposed to say, Oh! No! You can't do things

like that to the, arr, em, WHITE MAN.' (27-29). The capitalization mimics the release of the tension of centuries of oppression. It looks as if the term 'white man' were no longer taboo.

Conclusion: Alexis Wright, by writing *Carpentaria* and immersing herself as well as her readers into her fiction as one of Mozzie Fishman's zealots, federates the whole Aboriginal community around a modern legend. As the borderline between fiction and reality, and between dreams and wakefulness, is not that clear, anything can happen now. If the persistence of the past in the present is the tense of trauma, the existence of potential future events in the present is a case of prophecy, divination or, in Aboriginal terms, Dreamtime.

Rapport présenté par Pauline Pilote

Avec la Commission Littérature (Valérie Baudier, Luc Bouvard, Frédéric Delord, Emeline Jouve, Claire-Sophie Le Roux, Stéphanie Ravez et Leïla Zaida) et la contribution du jury

Le commentaire de texte en civilisation

Le commentaire de civilisation est un exercice qui demande de l'entraînement et le jury a pu remarquer que certains candidats ont su mettre à profit leurs connaissances et leur finesse d'analyse de façon tout à fait honorable, voire brillante, tout en soignant la communication. Le commentaire est un exercice oral qui demande aux candidats de faire preuve de clarté et d'adopter une posture de démonstration. Le jury a dans l'ensemble entendu de bonnes remarques mais souvent non abouties car cantonnées à du repérage. De façon générale, il est conseillé de s'emparer du texte et de ne pas hésiter à s'attarder sur les phrases qui pourraient prêter à confusion, soit parce que le propos est cryptique, soit parce qu'il existe une contradiction, le jury les reprenant souvent pendant l'entretien pour demander aux candidats d'affiner leur propos. Par ailleurs, la profusion des connaissances extérieures ne saurait remplacer l'analyse fine des propos de l'auteur, et de la même façon, l'analyse stylistique est trop souvent apparue comme une tactique pour compenser l'impasse ou le manque de connaissances sur un sujet de civilisation.

L'écueil majeur reste la paraphrase. Il faut garder en mémoire qu'un commentaire n'a pas vocation à ce que le candidat répète ce que l'auteur *dit*, mais plutôt qu'il identifie ce qu'il *fait* en termes argumentatifs. Le texte est représentatif de sa pensée, qui doit être décryptée par les candidats. L'identification du contexte est donc une étape clé pour juger de la représentativité d'un document : en ce qui concerne la question du suffrage des femmes par exemple, un document publié dans les années 1870, en d'autres termes pendant la période de la Reconstruction qui suit la Guerre de Sécession et le passage des 14^{ème} et 15^{ème} amendements, n'aura pas les mêmes arguments qu'un document publié au début du XX^e siècle ou dans les années 1960. Par ailleurs, un document reflétant la pensée d'un ou une anti-suffragiste n'aura a priori rien à voir avec un document provenant d'une militante féministe. Il est donc nécessaire pour les candidats d'être clairs sur le positionnement idéologique de l'auteur et sur la façon dont il présente les événements ou les personnes. Par exemple, en ce qui concerne la civilisation britannique, quand un Lord mentionne John Reith, il faut se demander s'il se raccroche à sa vision conservatrice ou non. Il est également tout à fait possible d'imaginer qu'un document ou un passage du document puisse être interprété comme une réponse implicite à un opposant.

Dans le même ordre d'idées, le jury a également pu remarquer que certaines bases de la civilisation britannique et/ou américaine n'étaient pas maîtrisées et il conseille aux futurs candidats de veiller à leurs connaissances sur les systèmes politiques des deux pays (institutions et étiquettes politiques en civilisation britannique, fédéralisme et passage d'amendements aux États-Unis, par exemple). Ces

connaissances doivent bien entendu être utilisées à bon escient pour éclairer le texte qui doit rester au centre de la démonstration.

Conseils méthodologiques

L'introduction doit permettre aux candidats de faire des rappels généraux sur le contexte de rédaction du document ainsi que sur l'auteur (quand il est connu) pour ensuite proposer une problématique et un plan. Certains choisissent de débiter par une citation, ce qui peut s'avérer accrocheur comme maladroit, notamment si les paroles rapportées ont peu de lien avec le document.

De façon générale, il est préférable d'éviter d'utiliser l'introduction comme un prétexte pour plaquer des connaissances : le début du commentaire doit être concis tout en donnant au jury un aperçu des compétences civilisationnelles des candidats. Les meilleures prestations ont fait état des tensions sociales à l'œuvre aux États-Unis et en Grande-Bretagne sans pour autant perdre du temps dans un étalage de connaissances qui n'aurait pas été bienvenu.

L'étape suivante consiste à amener la problématique de façon logique. Celle-ci doit être travaillée minutieusement car elle synthétise les enjeux du document. De trop nombreuses problématiques donnent l'impression que les candidats ne la considèrent que comme une étape et non comme une question à laquelle ils doivent répondre. C'est la raison pour laquelle il faut être vigilant quant à l'utilisation de problématiques qui débiterent par « To what extent... » et veiller à fournir une réponse précise. Par ailleurs, tout candidat peut décider de présenter sa problématique par une forme affirmative (« I will demonstrate that this document... ») à partir du moment où elle est exprimée de façon claire.

La problématique doit d'ailleurs être dictée à vitesse raisonnable de façon à ce que le jury puisse la prendre en note. Il en est de même pour le plan, qu'il est conseillé d'organiser en trois volets, bien qu'un plan en deux parties soit recevable. En ce qui concerne les titres de parties, il est tout à fait possible d'extraire des expressions clés du texte pour éclairer le propos de son analyse. Il est conseillé de faire preuve de précision dans les titres : par exemple, plutôt que de parler d'un nouveau contexte, il est préférable de le déterminer, et de ne pas jouer sur le suspense et la découverte des éléments les plus importants de la perception des candidats par le jury en fin de commentaire. De façon générale, l'important est que le plan soit dynamique et propose une réelle démonstration qui aille du plus évident au plus subtil, et du plus explicite au plus implicite. Certains candidats choisissent des titres de parties qui donnent l'impression qu'ils dissertent au lieu de s'attacher à décortiquer le document, ce qui revient à faire du placage de connaissances.

Par ailleurs, le jury apprécie les transitions entre les parties car elles permettent aussi de déterminer si le candidat progresse dans sa démonstration ou accumule les remarques et les repérages. La conclusion vient alors « boucler la boucle » et synthétise les propos les plus saillants de l'analyse. C'est à ce moment-là que les candidats peuvent ouvrir sur la suite des événements ou mettre en lumière le document avec d'éventuelles lectures complémentaires.

Le jury insiste à nouveau sur la gestion du temps. L'exercice du commentaire doit se faire en 15 minutes et le jury interrompt le candidat qui n'a pas terminé au terme des 30 premières minutes de l'épreuve d'ESP (attention, le réglage d'un chronomètre fait parfois perdre du temps aux candidats). Le commentaire est suivi de l'entretien qui permet au jury de revenir sur des éléments qui n'ont pas été développés ou de faire progresser le candidat dans son analyse. Il n'a en aucun cas vocation à piéger les candidats ou à les mettre en difficulté. L'entretien permet souvent de valoriser la prestation lorsqu'elle fait l'objet d'échanges fructueux avec le jury.

N° 1: William HALEY, « Introduction to the BBC Year Book », 1946.

In this document, William Haley, who was Director-General of the BBC from 1944 to 1952, presents the BBC as a symbol of the British nation and extols its seminal role in the liberation of Europe. The document was published in the BBC Year Book, an annual report that provides the public with a review of the year's programming, cultural and technical achievements. It covers the previous year (from the end of 1944 to the end of 1945). In this excerpt, he reasserts the necessity to maintain the BBC's initial ideals of impartiality and objectivity in the context of post-World War II. Therefore, Haley oscillates between adaptability and the need for continuity and consistency. Due to the fact that he was known for the Third Programme, one can argue that he is preparing the ground for its introduction (September 1946).

It needs to be noted that Haley uses a convoluted, somewhat contradictory speech (tension between change/renewal/diversification and stability/consistency in its values). He insists on the fact that there is "no preconceived best" which is possible to "pre-plan" (l. 55) while adopting an elitist position because he actually knows what is best and wants to implement it in the Third Programme.

- **The BBC as a bulwark against tyranny**

To Haley, the BBC as well as the Broadcasting House are symbols of allied victory ("alive with the flags of twenty-two allied nations", l. 7). He pays tribute to the people of the allied nations who trusted the BBC so much that they withstood "torture and death" (l. 31-32) because listening to BBC broadcasts in occupied countries was often punishable by death.

According to Haley, the BBC participated in the victory over "deliberately false and misleading propaganda" (l. 17-18), which is a direct reference to German broadcasts and probably also to William Joyce aka "Lord Haw Haw", the famous collaborationist whose broadcasts from Hamburg sought to undermine the allied war effort and were worryingly well-informed. He pits German misinformation against the BBC's adherence to the truth.

It should be noted that there is no word about British propaganda and the fact that the information broadcast was generally glossing over some elements that could potentially damage the morale of the population. It seems that he insists on the fact that the BBC "stood by its standards" (l. 27) because of their conflict with the governments and the Ministry of Information throughout the war.

- **A resilient BBC that managed to adapt and diversify**

Haley establishes a parallel between the BBC and its building, the Broadcasting House that was damaged by the war but was still standing. In October 1940, a bomb exploded during the 9 pm news and killed seven members of the staff. Bruce Belfrage, who was reading the news, continued unperturbed.

The BBC had to adapt but it was for the best. Haley explains the success of the BBC abroad ("Empire Service" l. 13-15) by the diversity of its programmes ("enormous range of broadcasting" l. 35-36), compared to the German programmes ("enslaving public opinion" l. 19). => diversity v. uniformity of opinion associated to Nazi propaganda (discourse that is a staple of World War II British propaganda).

Quite tellingly, he does not mention the diversification of variety programmes during World War II ("the golden age of variety"), which announces his very elitist position as regards programming.

- **Restating the BBC's original mission and Reithian principles**

Haley explains that diversity is good but only when the “highest standards” (l. 42) are sought. He can be said to be the ideological successor of Reith (who greatly esteemed him) since he believed that people's tastes needed to be elevated. In other words, he argues that the BBC is at the service of its people but that the BBC knows what is good for them.

Haley also presents the criticism the BBC is subjected to (“the full force of criticism of all parties in the House of Commons, and of all degrees of opinion in the Press has been continuously brought to bear on its activities”, l. 45-47) as a sign of “sanity” (l. 34). The BBC is open to change and has to be if it does not want to be stuck in the past but this is still to be understood through the prism of his elitism.

One expression that he uses is open to interpretation: “the chaotic present is probably an exceptionally bad time for making formulas” (l. 52-53). He probably means political formulas and refers to the possibility that the status of the BBC could change (in 1946, the charter was renewed without an inquiry) but it could also be taken as ready-made ideas that provided people what they needed in times of war (entertainment and variety).

When he mentions criticism coming from “all parties in the House of Commons”, he refers to the criticism leveled at the BBC since its outset but since he insists on the need for objectivity, he might be thinking of Churchill, who referred to the BBC as “the enemy within the gates, doing more harm than good”. It is rather surprising that he does not mention Churchill after talking about VE Day and allied victory.

Haley is probably preparing the ground for the introduction of the Third Programme, insisting on the fact that the BBC needs to keep high standards instead of catering for personal tastes.

N° 2: Elizabeth Cady STANTON, « Manhood Suffrage », 1868.

Context

Elizabeth Cady Stanton was the leader of the women's rights movement and was mostly known for her Declaration of Sentiments at the Women's Rights (Seneca Falls) Convention of 1848, of which she had been an organizer, with Lucretia Mott. She was also the author of the three volumes of the History of Woman Suffrage (1881-1922).

“Manhood Suffrage” is the original source article of some of the most frequently cited passages in critical work on Stanton and US Suffrage, often reduced to a few notorious racist expressions (l. 42-44). *The Revolution* was a weekly newspaper launched in 1868 by Stanton and Anthony, both feminist and progressive. The magazine tackled a wide scope of social issues facing women, besides enfranchisement.

The general context of the document is that of Reconstruction, after the Civil War and Lincoln's assassination, and the passage of the 14th and 15th Amendments (citizenship/due process/equal protection of the laws, and the right to vote cannot be denied “on account of race”). The short-lived American Equal Rights Association was born in 1866: it was a unitary coalition that was initially in favor of universal suffrage (key figures: Stanton, Anthony, Mott, as well as Wendell Phillips, president of the Antislavery society, who withheld funds for campaigns in favor of women's suffrage after 1865 to focus on the enfranchisement of black males). There were increasing tensions and divisions until the split of 1869, over competing strategies regarding enfranchisement and Stanton's questionable choice of racist Democratic allies.

Conceptualization

The Women's Movement was at a turning point after the Civil War. As it became clearer that women would see their hopes of being enfranchised vanish, it called for necessary positioning: support black men's vote first or ask for a more universalist take on enfranchisement. Stanton is going against the grain in this document: most people defended "negro is safe first" (l. 36), such as W. Phillip ("Negro's hour") or Frederick Douglass. The efficiency of various strategies for the suffragists is at stake.

Is there an intersection of oppression or hierarchy of oppression? The text highlights the bitterness of being rejected at the bottom of the "matrix of oppression" (White men > black men > white women > black women – modern intersectionality would say this debate made black women, at the crossroads of the intersection, invisible).

Alternative angle: a radical feminist targeting all men and capitalists – there is a social angle in her diatribe; yet her economic vision of "the elite" oppressing the masses is contradicted by her political vision: the elite should guide the masses, which is a rather pedantic or condescending political view.

- **A universalist vision**

Stanton argues that necessary enfranchisement must come for all ("the attention of the whole world is turned to this question" l. 31-32), which can be interpreted as a fulfillment of the promises of the enlightenment.

Stanton clearly opposes the ratification of 15th amendment and "manhood suffrage" (l. 24), which was being fiercely debated in Congress in December 1868. The amendment banned racial discrimination, but not gender discrimination. She appeals to the glorious past of the United States and its revolutionary ideals (overthrowing a tyranny of men is akin to overthrowing George III). There are clear undertones of the lofty initial American declarations ("more perfectly protect the interests of all", l. 3). She also praises the "freest government on the earth" (quoting herself) and uses the same rhetorical strategy as in her Declaration of Sentiments.

Paradoxically, she has a hierarchical and elitist vision ("the most virtuous, educated men and women", l. 2 and l. 52) advocating an oligarchic form of government or "educated suffrage". This was an appealing idea for the racist Southern Democrats as a way to disenfranchise black people. She conjures up the "canon" of top white women (l. 47) to suggest that they are obviously of more worth than black men (hierarchization or race and gender).

- **All men are "tyrants": A radical feminist's vision...**

Stanton is contradictory when she essentializes the "male element" (l. 10), whose "excesses" are highlighted. All men are said to be "tyrants" (l. 13), which contradicts her use of John Stuart Mill (l. 14-15), a notorious defender of Women's Rights. According to her, men are unfit to rule in general and governed badly for over a century (l. 58). She focuses on the obvious lack of "equity" in the American nation since 1776, despite their professed ideals.

She alludes to "The condition in which the country is today", which might refer to the bickering and politicking of the post-Civil War era: a time of fierce political battles between unelected Andrew Johnson, the Democratic president, and the radical Republicans in Congress; Charles Sumner – one of their leaders – is mentioned (l. 54), with Henry Wilson, another radical.

In addition, Stanton insists on the civilizing power of women ("woman as the new hope for the redemption of the world", l. 38), which can be interpreted as the announcement of the temperance movement.

She also denounces the spirit of the age as well as capitalism and offers a proto-populist rant, thirty years before the actual populist party emerged or twenty years before antitrust legislation. It is the dawn of the “gilded age” and the Robber barons (“a few capitalists who have the power” l. 64). There are also vague hints at political corruption by vested interests (l. 64-65).

- **...fueled by bitterness and resentment. A racist vision?**

When she refers to a “brutalized, degraded manhood”, she offers an idiosyncratic vision of the black male. Stanton describes former slaves as being unfit to make decisions for the whole nation and for women. In 1867, she had already issued the same statement (“are you willing to have the colored man enfranchised before the woman, I say no; I would not trust him with my rights; degraded, oppressed himself, he would be more despotic with the governing power than even our Saxon rulers are”, *History of Woman Suffrage*), which was ambiguous from an abolitionist. There is probably no eugenic essentialization of race: she argues that the black man would be a tyrant not because of his race, but because he had been enslaved.

There are also strong whiffs of Nativism (American Party / “know-nothing” party founded in 1854) in the racist slurs about illiterate immigrants (l. 42-44). Stanton uses a rhetoric of excess: the allegory of the government about to be hanged (l. 7) as well as a clear racial and social hierarchy too (Saxons and higher orders > lower orders > foreigners).

The document reflects unspoken bitterness: Cady and Anthony felt betrayed by Republicans voting the 15th amendment. There are veiled threats leveled at the member of the AERA who chose to defend black male suffrage over their own interests (l. 25 “thinking women”). She is saying implicitly that the soon-to-be members of the American Woman Suffrage Association (1869) were “unthinking”. Stanton seems desperate for money to pursue the fight at the time and fund *The Revolution*, which is why she found new political and financial allies in Southern, racist, Democrats, which is another possible explanation for the racist rhetoric of the article (and Wendel Phillips denied the two women money he owed them).

Conclusion

Douglass confirmed this pyramid of oppression at a pivotal moment: after the speech, in 1869, the feminist movement split and rejected the abolitionist movement. After a virulent debate, the American Equal Rights Association, the nation's leading suffragist group, split into two rival organizations: the National Woman Suffrage Association of Anthony and Stanton (New-York), who opposed the 15th amendment, and the American Woman Suffrage Association of Lucy Stone and Henry Browne Blackwell (Boston), who supported it. The two groups remained divided until the 1890s.

N° 3: Crystal EASTMAN, « Now We Can Begin », 1920

While it might be argued that the passage of the 19th Amendment was a victory for women's rights, Crystal Eastman believes that it is just the beginning: “now [women] can begin.” In this document, she outlines her plan to improve women's condition because she sees the 19th Amendment as an opportunity to rally more women to the feminist cause. Therefore, this document sheds light on the fact that the topic chosen this year goes hand in hand with the link between the right to vote for women, and the right for women to demand social and political equality. In other words, the right to vote is “one demand among others” (C. Delahaye). One of the other characteristics of this text lies in the fact that it also links the history of women to the history of capitalism and to the debates about their social position.

- **“Now we can begin”: the 19th Amendment as a “liberating” and empowering amendment**

Because the 19th Amendment means that the right to vote is in the Constitution for good (unless another amendment repeals it), Eastman urges women to stop being “non-committal or thoroughly respectable” (l. 6) on the other subjects that are linked to their social position. In other words, she wants all women to be as outspoken and self-confident as her. Her main targets are probably the moderate and/or low-class women who may not agree with her that the 19th Amendment is a stepping stone. Indeed, most privileged women tended to think that the 19th Amendment was crucial while others did not.

Eastman counters the idea that women are “all right” (l. 28) and can be content with the 19th Amendment, mimicking what a typical man of the time would say: “Thank god, this everlasting woman’s fight is over!” (l. 3-4), “what’s the matter with the women? My wife’s all right” (l. 27-28) => Manichean portrayal of men (despite the fact that her brother, Mark Eastman defended women’s rights).

The text has universalist overtones: she considers that the suffrage movement is part of a general movement to overthrow oppressive systems and places the women’s rights movement into a larger fight for emancipation that affects all “human beings” (l. 37). However, she sees the “feminist” movement as special.

- **“An organized feminist movement”: Urging for the development of a distinct movement**

Her rhetoric is twofold: on the one hand, she explains that “Freedom is a large word” l. 10 (= embraced by many people for different reasons) and she tries to take into account other groups and revolutionary movements (“women as well as men are without property” l. 16) yet on the other hand, she argues that the “woman’s battle” (l. 14) is distinct.

For example, she expresses solidarity with other movements, arguing that women are “loyal soldier[s] in the working-class army” l. 19 (because women also worked in factories in awful conditions at the time). However, she explains that a “true feminist” (l. 12) knows when she can separate her interests from that of the other revolutionary movements, especially those who fight for the “downfall of capitalism” l. 22 (Marxist rhetoric).

Therefore, she distances herself from Communism arguing that Communists can be oppressors. She takes the example of the typical “revolutionary leader” (l. 26) who neglects his wife and kids. She does not believe that the “proletarian dictatorship” (l. 33) will free women (Marxist concept, it refers to the post-revolutionary state between capitalism and communism => “graduating into communism” l. 31).

This expression “Woman’s slavery” (l. 21) is open to interpretation. Clearly, she refers to domestic slavery. However, it is possible to go further and notice that black women (the former slaves) are not mentioned anywhere. And yet, there were “legal barriers” (l. 56-57) that prevented them from voting because of their skin color, in spite of the passage of the 15th Amendment in 1870 (which is why the period of time studied is 1776-1965).

One can argue that when she urges women to embrace the feminist cause, she offers a radical stance that was not that common at the time and that she strives to give her definition of “woman’s freedom” (A. Aronson even calls Eastman “a rebel and a renegade”).

- **“Woman’s freedom”: a revolutionary and radical vision**

Eastman champions a radical vision that goes against the ideological framework of "True Womanhood" (four principles: piety, purity, submissiveness, domesticity) and, of the "Republican Womanhood" (women are supposed to educate the future citizens of the country, at home).

She rejects the woman's domestic position as the only prospect for women and advocates for the development of what she considers to be the perfect recipe for "emancipation": education, professional opportunities (for high-skilled jobs), economic independence, and confidence ("a strong healthy egotism" l. 48, probably like men).

There is however, an alternative perspective of the virtuous circle: more women went to college at the time, which according to Eastman, gave them more confidence and skills that, in turn, helped them feel more relevant in the public sphere, and that created the "outward conditions" (l. 52) that other women could benefit from. This was fundamental for women to be guaranteed economic independence. By independence, she means independence from men, that she looks down on, describing them as "helpless" (l. 68).

According to her, economic demands come before personal freedom (l. 44-53). 1/ Equal pay: Equal pay was mentioned in the Declaration of Rights and Sentiments (1848) and the battles for equal pay started in the 1870s. We can call into question her statement when she argues that it is the "easiest part" (l. 60). Eastman seems too confident, but she means that it is hard for society to change 2/ Child-rearing as an "occupation" l. 54 : this demand was very radical for the time and goes hand in hand with Eastman's vision of women's rights.

*Rapport présenté par Émilie Cheyroux
Avec la Commission Civilisation (Mehdi Achouche, Frédéric Armao,
Anita Jorge, Sébastien Petit et Jérôme Quintana) et la contribution du jury*

3.2.2. Thème oral

Le thème oral est la première « sous-épreuve » de l'épreuve sur programme (ESP). Après quelques remarques sur le déroulé de cette sous-épreuve, nous expliciterons les attentes et donnerons quelques conseils afin d'aider les candidats à mieux se préparer. Nous avons choisi cette année de retranscrire douze des sujets proposés lors de la session 2021, avec des traductions commentées, parfois celles de candidats, pour favoriser l'entraînement en autonomie.

Tous les textes proposés sont extraits d'articles de journaux et de magazines issus de la presse française, nationale et régionale, parus entre les mois de septembre et janvier précédant la session (*Le Monde, Le Monde campus, Le Monde diplomatique, Les Echos, Le Figaro, Les Inrockuptibles, Libération et Mediapart*). Les textes, d'environ une centaine de mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière et traitent de thématiques contemporaines : politique, environnement, société, travail, santé, cinéma, économie, nouvelles technologies, etc. Il est donc recommandé aux candidats de lire régulièrement la presse française afin de se familiariser avec le lexique susceptible d'apparaître plus fréquemment qu'un autre. La pandémie fut à l'honneur l'an dernier, beaucoup moins cette année. Les figures les plus susceptibles d'apparaître dans la presse (Julian Assange ou Elon Musk cette année) ne seront peut-être pas les mêmes l'an prochain. Se tenir informé en lisant la presse francophone et anglophone sur ces sujets et figures est donc conseillé. Il est également recommandé de lire la presse anglophone pour s'appropriier les termes les plus fréquemment utilisés dans les articles de presse générale.

Déroulé de l'épreuve

Les candidats disposent de deux minutes pour préparer leur traduction (lecture et prise de notes). Il n'est pas utile de traduire le titre, lorsqu'il y en a un. Les candidats ont différentes façons de procéder : rédaction entière de la traduction sur le brouillon, sur le sujet, ou encore annotations partielles sur le sujet pour des mots de vocabulaire ou utilisation de flèches pour les déplacements de syntagmes en vue d'une lecture de la traduction qui évite les reprises et les corrections en cours de dictée. Aucune n'est à proprement parler conseillée ou déconseillée. S'il en est une à proscrire, c'est celle qui consiste à dicter en écrivant sa traduction, ce qui dénote une impréparation et prend trop de temps, au regard des autres « sous-épreuves » restant à traiter. D'une manière générale, il est préférable d'utiliser au mieux les deux minutes de préparation pour lire le texte en entier, et ne pas foncer tête baissée dans des efforts de traduction avant même de saisir le sens global et détaillé du passage à traduire. Cette utilisation rationnelle du temps permet de bien en comprendre le sens global et de repérer (et noter) d'éventuelles modifications à opérer, par exemple dans les temps à employer ou les choix lexicaux.

Le candidat dicte ensuite sa traduction à une vitesse qui doit permettre aux membres du jury de transcrire fidèlement sa proposition. Le stress et la crainte de ne pas avoir le temps de traiter correctement les autres parties de l'épreuve poussent parfois les candidats à dicter trop rapidement, ce qui nuit à une bonne prise de notes par le jury. Lorsque c'est le cas, le jury demande au candidat de dicter moins vite, voire de répéter une partie de sa traduction. Il n'est pas nécessaire de dicter la ponctuation, à moins que celle-ci ne diffère du texte de départ. Par ailleurs, 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, adjectifs de nationalité, etc.). En revanche, il n'est pas utile d'indiquer les différences de ponctuation écrite pour les chiffres (français « 15 000 », anglais « 15,000 ») puisque ceux-ci sont prononcés oralement (*fifteen thousand*), sauf pour la décimale que l'on entend à l'oral (15,2 devenant 15.2 – *fifteen point two* – en anglais).

Les membres du jury peuvent éventuellement demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction, afin de vérifier qu'ils ont bien compris ce qui a été dicté. La qualité de la prononciation et le volume sonore de la prise de parole sont à prendre en compte, dans cette sous-épreuve, comme dans les autres.

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 concordance des temps, par exemple. Enfin, il est conseillé de consacrer entre cinq et sept minutes (incluant les deux minutes de préparation) à cette partie de l'épreuve, afin de conserver suffisamment de temps pour les parties suivantes.

Les attentes du jury

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

Au-delà des connaissances lexicales, qui ne constituent souvent pas la principale difficulté, le jury attend des candidats une bonne maîtrise des structures grammaticales (temps et aspects, prépositions, noms

et adjectifs composés, emploi du génitif, etc.). Une bonne connaissance de l'actualité est souvent une condition requise pour la compréhension fine et rapide des textes proposés.

Il est à préciser qu'en sus d'une fréquentation régulière de la presse anglophone, seule une pratique régulière de l'exercice, dans le temps imparti, permet d'acquérir les réflexes attendus, y compris pour les candidats, anglophones par exemple, qui peuvent faire valoir une pratique naturelle de la langue anglaise mais peuvent également rencontrer certaines difficultés dans la compréhension fine des textes ou les allusions culturelles.

Conseils

Avant tout, il convient de rappeler que le candidat n'a aucun intérêt à laisser un « blanc » lorsque le mot ne lui vient pas à l'esprit. Il faut chercher une solution de traduction, en l'absence de dictionnaire à portée de main.

- **Lexique**

Si le lexique ne constitue souvent pas la principale difficulté, un minimum de connaissances est attendu des candidats. Nous encourageons ceux-ci à se constituer un lexique thématique personnel à partir d'une lecture régulière de la presse et des faits liés à l'actualité, dans les deux langues. La traduction de certains textes demandait par exemple, cette année, de posséder un minimum de vocabulaire lié à la criminalité et à la justice (être inculpé, usurpation d'identité aggravée, cour de première instance, La Haute Cour de Justice, saisi par, etc.).

Des faux amis restent redoutables pour certains : « **librarians* » pour traduire « libraires » ; « *to *report* » au lieu de « *to postpone* » ; ne pas confondre « *damage* » et « *damages* » ; « *to ignore* » ne peut traduire adéquatement « ignorer » dans le sens de « ne pas savoir » ; éviter « *Prime Minister* » pour parler de Nicola Sturgeon : préférer « *First Minister* ».

Le vocabulaire typique du journalisme : dresser un bilan, un communiqué, le vocabulaire de la publication (*newspaper, journal, magazine, etc.*), « *health crisis* » plutôt que le calque « *sanitary crisis* » ; la traduction du verbe « gracier » n'est pas sue de tous.

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

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

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

- **Grammaire**

Outre quelques « howlers » déplorables comme la confusion entre « *who* » et « *which* » ou entre « *it* » et « *she* » (sans doute par mauvaise identification du référent plutôt que confusion entre pronoms

personnels), la détermination est souvent un problème (choix d'un déterminant ou déterminant zéro) pour certains candidats. Une fonction ou un rôle suivi du nom de la personne détentrice de ladite fonction supprime, dans la quasi-totalité des cas, la nécessité de l'article défini : « *The President* » mais « *President Macron* ». Enfin, « *a 6-year old girl* » ne peut devenir « *a 6-years old girl* » (cf. thème 1).

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

Il subsiste des confusions dans l'esprit de certains candidats entre « *used to* » et « *to be used to* ». Si le premier implique une opposition nette entre une action ou un état passé et son inexistence au présent, le second évoque aussitôt l'habitude, quel que soit le temps utilisé. Bien entendu, le premier est suivi d'une base verbale, tandis que le second est suivi d'un groupe nominal ou d'une forme verbale en –ING.

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

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

- **Syntaxe**

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

Si le français use volontiers de phrases nominales, celles-ci sont beaucoup plus rares en anglais et il convient la plupart du temps d'ajouter une forme verbale simple en anglais (cf. par exemple les sujets 5 et 12).

Il convient également de rester vigilant quant aux appositions pour deux raisons. (1) En effet, si, en français, un nom propre peut être suivi de la fonction de cette personne sans faire usage du déterminant, il convient la plupart du temps d'ajouter l'article indéfini en anglais (sauf si la personne est la seule à occuper cette fonction). (2) Le réflexe qui consiste à traduire par un génitif saxon ce qui en français est un génitif latin peut s'avérer contre-productif lorsque le dernier terme en français est suivi d'une

définition, du nom de la personne qui a la fonction, ou d'une précision fournie par une relative par exemple (cf. par exemple le sujet 5, où « l'administration de la première ministre écossaise, Nicola Sturgeon » ne pourra se traduire de façon satisfaisante par « *the First Minister's Government, Nicola Sturgeon* »).

Tous les sujets proposés ci-après permettent de revenir en détail sur les points mentionnés. Outre les sujets proposés dans ce rapport, qui constituent une bonne base de travail, une manière de s'entraîner est de partir d'articles disponibles dans les deux langues. Le *New York Times* propose par exemple des articles en français et traduits en anglais (mots clés : *nytimes spotlight french*). Le site du média d'information européen (mots clés : *vox europ*) propose des articles disponibles en plusieurs langues, dont le français et l'anglais. Enfin, le magazine d'information *Courrier international* publie en français des articles de la presse internationale, y compris anglophone, qu'il est possible de retrouver dans la langue d'origine à partir d'une recherche avec quelques mots-clés. Une autre approche consiste à lire deux articles sur un même sujet, dans deux quotidiens, l'un en français, l'autre en anglais, et à comparer les façons de formuler les choses et de rapporter les faits.

Exemples de textes proposés lors de la session 2022

Sujet 1

Aline est timide. Pourtant, la lumière l'aimante. La première fois qu'on la distingue, alors que le film est déjà commencé depuis dix minutes et qu'elle tarde à se montrer, elle jaillit du bas-côté de l'estrade, comme un petit rongeur sortirait de son trou. Prudemment son visage émerge, magnétisé par la présence sur scène de ses frères et sœurs faisant un petit spectacle. Il ne se dévoile pas complètement, et on comprend mal ce que l'on voit. Le visage est celui de Valérie Lemerrier, mais un traitement numérique l'a lissé et remodelé pour lui donner l'apparence (très approximative) d'une enfant de 6 ans. LALANNE Jean-Marc, « Sous les traits de l'icône canadienne, Valérie Lemerrier jubile dans *Aline* », *Les Inrockuptibles*, 9 novembre 2021.

Traduction proposée par le jury

Alice is shy. Yet, the light draws her like a magnet. When we can make her out for the first time, the film has already been going on for ten minutes and it has taken her a long time to come out: she springs out from the side of a small stage, as a small rodent would come out of its hole. Slowly, her face emerges, attracted by the presence on stage of her brothers and sisters pulling / putting on a little show. Her face is only partially revealed and one does not fully make out what one sees. The face is Valerie Lemerrier's, but some digital processing has smoothed and remodeled it so as to give it the (quite approximate) appearance of a 6-year old girl.

Remarques

- *draws her like a magnet* : il est préférable de garder une métaphore si possible (ici celle de l'aimant).
 - *when we can make her out for the first time ...* : inversion de la structure avec antéposition de « *when* », l'essentiel étant de préserver la simultanéité des trois processus (distinguer, commencer, jaillir).
 - *make her out, come out, springs out, putting on* : ne pas hésiter à préférer des verbes à particules.
 - *partially / fully* : mise en cohérence de l'image du parcellaire et du global.
 - *a 6-year old girl* : le féminin d'**une** enfant rendu par *girl*.
- => dans l'ensemble il était recommandé d'opter pour des verbes à particules pour éviter le côté conceptuel de la langue française, de garder la métaphore de l'aimant et d'opérer quelques modifications structurelles mineures.

Sujet 2

C'étaient des vols déroutants, pas particulièrement lucratifs, mais qui ont intrigué le monde feutré de l'édition. Filippo Bernardini, un Italien de 29 ans, salarié de l'éditeur britannique Simon & Schuster, a plaidé non coupable, jeudi 6 janvier, d'avoir volé ou voulu voler, depuis l'été 2016, les manuscrits de livres non publiés d'auteurs aussi célèbres que Margaret Atwood ou Stieg Larsson. Le FBI l'a arrêté mercredi à sa descente de l'avion, à l'aéroport John-Fitzgerald Kennedy de New York. Présenté le lendemain à un tribunal fédéral new-yorkais, M. Bernardini a été inculpé de fraude électronique et usurpation d'identité aggravée, des crimes passibles de vingt-deux ans de prison.

« Le FBI arrête un employé d'une maison d'édition accusé d'avoir volé des manuscrits de livres non publiés », *Le Monde*, 7 janvier 2022.

Traduction proposée par un candidat

Those were unexpected thefts which did not necessarily meant a lot of money but which startled the quiet world of publishers. In January 6th, Filippo Bernardini, a 29-year old Italian who worked for the British publisher Simon & Schuster pleaded non guilty of stealing or intending to steal unpublished manuscripts from authors as famous as Margaret Atwood or Stieg Larsson, since Summer 2016. The FBI arrested him on Wednesday as he was getting off the plane at JFK airport in New York. He was presented to a New York Federal Bureau on the following day and found guilty of electronic treachery and the stealing of identity. For those crimes, he faces 22 years in jail.

Remarques

- Malgré quelques imprécisions sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous, et deux fautes surprenantes (1) sur l'expression de la date (« **In January 6th* » au lieu de « *On January 6th* », et (2) « **meant* » au lieu de « *mean* ») ainsi qu'une inexactitude lexicale (« **non guilty* » au lieu de « *not guilty* »), les bons réflexes sont en place, notamment
 - (1) dans le choix de procéder à deux étoffements (« pas particulièrement lucratifs » devenant « *which did not necessarily mean* » et « *Présenté le lendemain* » devenant « *He was presented on the following day* ») ainsi que
 - (2) dans le choix d'utiliser des formes verbales où le français préfère des formes nominales (« *who worked* » pour « salarié », « *as he was getting off the plane* » pour « à sa descente de l'avion ») et
 - (3) dans le choix de scinder la dernière phrase en deux pour finir sur une structure lapidaire : « *For those crimes, he faces 22 years in jail* ».
- Quelques améliorations étaient toutefois possibles pour éviter les cas de sous-traduction :
- plutôt que « *unexpected* » pour « déroutants » qui est plus fort que « inattendus », il aurait fallu préférer « *disconcerting* » ou « *puzzling* ».
 - une traduction littérale était possible pour « lucratifs » => « *lucrative* »
 - pour « ont intrigué » il y avait mieux que « *startled* » qui peut sembler trop fort et auquel on peut préférer « *puzzled* ».
 - il aurait sans doute fallu éviter d'adapter « de l'édition » en « *of publishers* » et garder « *of publishing* », ou mieux encore « *the publishing world* »
 - la traduction de « *in New York* » peut sembler superflue, JFK étant sans doute suffisant pour un public anglophone et a fortiori américain.
 - le terme « bureau » était une erreur facilement évitable et remplaçable par « *court* ».

Sujet 3

« Nous nous sommes habitués à vivre sans espèces », rappelle José, qui était ingénieur électrique dans son pays. Depuis que l'hyperinflation a dévoré la monnaie, l'argent a disparu des portefeuilles. A Caracas, un café au comptoir ou un pourboire se payent en carte de crédit. Dans les magasins, désormais bien achalandés, les prix sont affichés en bolivars et en dollars. Les transactions en billets verts représentent désormais plus de 70% du total, selon les évaluations des agences privées. Dans

l'ouest du pays, le peso colombien s'est imposé sur une large frange du territoire ; dans l'est, c'est le réal brésilien qui circule.

DELCAS Marie, « Au Venezuela, miné par l'hyperinflation, la monnaie nationale perd six zéros d'un coup », *Le Monde*, 1^{er} octobre 2021.

Traduction proposée par le jury

We have become accustomed to / We have got used to living without cash, says José, who used to be an electrical engineer in his country / homeland. Ever since hyperinflation devoured / ate up / engulfed / swallowed up the currency, money has vanished from (the) wallets. In Caracas, a (cup of) coffee at the counter or a tip can be paid with a credit card / you pay for a (cup of) coffee or a tip with your credit card. In (the) shops, which are now well furnished / filled with goods / are now well provided for, (the) prices are displayed / appear in bolivars and in dollars. Transactions made in green bills now represent over 70% of the total, judging by the assessments / evaluations made by private agencies. In the western part of the country, the Colombian peso has imposed itself in large swaths of the territory whereas in the east, it is the Brazilian real that / which circulates / is used / is in circulation.

Remarques

- le piège de l'expression « s'habituer à » pousse encore certains candidats à confondre « used to » et « to be / to get used to + -ING ».
- le terme français « espèces » s'oppose à d'autres moyens de paiement comme le chèque ou la carte bancaire ; il est donc préférable d'utiliser « cash » plutôt que « change » ou « small change » qui focalise l'attention sur les pièces par opposition aux billets.
- dans une situation qui utilise le passé « qui était » et sans recours au contexte plus large (on ne sait par exemple si José a quitté son pays ou non), « country » est sans danger et plus neutre que « homeland » qui fait déjà le choix de l'exil pour José.
- la deuxième phrase fait apparaître le piège classique du « depuis ». Les deux verbes dans la phrase française sont au passé composé, mais l'anglais doit différencier dans sa traduction « a dévoré » de « a disparu ». Le verbe qui suit « since » doit se conjuguer au prétérit, tandis que le verbe de la principale doit avoir recours au *present perfect*.
- le choix du verbe traduisant « a dévoré » peut donner une certaine latitude. On peut souhaiter garder la métaphore ogresque.
- l'expression « se payent » offre une certaine latitude selon le degré de coercition qu'on souhaite donner à l'action. Est-ce une possibilité ou une nécessité ?
- l'utilisation ou non de l'article défini pour « *the wallets* », « *the shops* », « *the prices* » est aussi laissée au libre arbitre du traducteur, selon qu'il veut ou non généraliser le processus ou le particulariser.
- l'expression française « bien achalandé » est souvent mal utilisée. Originellement, elle signifiait « très fréquenté » (par de nombreux chaland, clients) et dans ce cas, il faudrait traduire par « *well-patronized* ». La majorité des journalistes l'utilisent désormais dans le sens de « bien fourni », traduit par « *well-stocked* ». Il était assez difficile de faire un choix entre les deux expressions françaises et, partant, les deux traductions. Une certaine souplesse a été de mise dans l'évaluation.

Sujet 4

La saison 2022 des prix cinématographiques et musicaux s'annonce une nouvelle fois chamboulée par la crise sanitaire. La cérémonie de remise des Grammy Awards a été reportée sine die en raison des « incertitudes qui entourent le variant Omicron », tandis que le Festival du film de Sundance a décidé d'être encore cette année entièrement virtuel, ont annoncé, mercredi 5 janvier, les organisateurs des deux événements. « Organiser le spectacle le 31 janvier comporte tout simplement trop de risques », explique dans un communiqué l'Académie du disque américaine, ajoutant qu'une nouvelle date pour la soirée des Grammy Awards sera annoncée « prochainement ».

« Covid -19 : face au variant Omicron, les Grammy Awards reportés, le festival de Sundance 100% virtuel », *Le Monde*, 5 janvier 2022.

Traduction proposée par le jury

The 2022 season of the music and movie awards will once again be turned upside down / upset / overhauled because of the health crisis. The Grammy Awards ceremony has been indefinitely postponed due to the uncertainty surrounding the Omicron variant, while it has been decided that the Sundance Film Festival will once again this year take place in an entirely virtual form, as was announced on Wednesday the 5th of January by the organizers of both events. "Organizing the show for the 31st of January is simply too risky" said a representative of / a spokesperson for the American Record Academy in an official statement / a press release, adding that a new date for the Grammy Awards ceremony would be announced in the near future.

Remarques

Dans l'ensemble c'est un texte qui ne posait guère de problèmes lexicaux. Les désormais classiques « crise sanitaire » et « communiqué » doivent être connus des candidats.

- « par la crise sanitaire » nécessite sans doute un changement de préposition car ce n'est pas la crise sanitaire qui chamboule l'organisation de ces cérémonies, mais elle en est assurément la cause. C'est pourquoi on préférera expliciter en utilisant : « *because of the health crisis* ».

- l'expression latine « sine die » existe bel et bien en anglais même si elle est moins utilisée qu'en français. On pourra lui préférer « *indefinitely* ».

- le texte français se permet quelques approximations ou métonymies de facilité : « le Festival du film de Sundance a décidé ... » est peu judicieux et pour la traduction française, le jury a préféré une forme passive : « *it has been decided ...* ».

- « explique ... l'Académie du disque américaine » : autre métonymie que l'on étoffera avec « a representative » ou « a spokesperson », d'autant que la phrase se poursuit avec « ajoutant ».

Sujet 5

Il y avait le feu. Près de trois siècles après la mort de la dernière « sorcière » au Royaume-Uni, le Parlement écossais pourrait gracier cet été les quelque 2600 personnes, en très grande majorité des femmes, condamnées à la peine capitale pour sorcellerie entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Le projet de loi, soutenu depuis décembre par l'administration de la première ministre écossaise, Nicola Sturgeon, viendrait reconnaître de manière officielle le rôle des autorités publiques dans la répression des forces supposées occultes. Un rôle historiquement encadré par le Scotland's Witchcraft Act, une loi écossaise anti-sorcellerie en vigueur entre 1563 et 1736.

CHERNER Simon, « L'Ecosse pourrait gracier près de 3000 'sorcières' exécutées entre le XVI^e et le XVIII^e siècle », *Le Figaro*, 10 janvier 2022.

Traduction proposée par le jury

It was a burning issue / it was high time. This coming summer, almost three centuries after the death of the last "witch" in the United Kingdom, the Scottish Parliament could pardon the approximately 2,600 people, women for the vast majority of them, who were sentenced to death / to the death penalty for witchcraft between the 16th and the 18th centuries. The bill, which has been supported / upheld by the government of the First Minister Nicola Sturgeon since last December, would officially acknowledge the public authorities' role in the clampdown on / suppression / repression / quelling of the supposedly occult forces. This is a role that was historically entrusted to Scotland's Witchcraft Act, an anti-witchcraft Scottish Law which was in force / enforced / implemented between 1563 and 1736.

Remarques

- garder une métaphore est une tâche parfois difficile. Le candidat qui surmonte cette difficulté verra sa prestation valorisée. Conserver la métaphore du feu permettait de garder à l'esprit le sort réservé aux sorcières et l'idée de l'urgence d'une réforme (qui s'opposerait à l'expression populaire « y a pas le feu »).

- la complétive française « Le projet de loi, soutenu depuis décembre par... » pourra sans difficulté accueillir un étoffement : « *The bill, which has been supported by ... since last December* »

- on a déjà fait état, dans les remarques générales, d'un problème que pose l'apposition d'un nom propre faisant suite à une structure en génitif latin « X de Y ». Ce génitif qui d'ordinaire supporterait sans problème une traduction en génitif saxon ne peut l'accepter dans ce cas en raison de l'apposition qui suit : ainsi, on ne peut avoir « **the First Minister's Government, Nicola Sturgeon* », mais plutôt un calque du français : « *the Government of the First Minister, Nicola Sturgeon* ».

- on a par ailleurs déjà fait état de la phrase nominale qu'il vaut mieux éviter de traduire par une phrase nominale en anglais. Un étoffement même léger est donc indiqué : « un rôle historiquement encadré... » deviendrait donc « *this is a role that was historically entrusted to ...* ».

Sujet 6

Saisie par les États-Unis, la Haute Cour de justice de Londres a invalidé les raisons avancées, en janvier dernier, par le tribunal de première instance pour refuser l'extradition de Julian Assange vers une prison américaine où il risque plusieurs dizaines d'années de détention. La procédure reprend son cours et Assange reste incarcéré outre-Manche. Depuis près de dix ans, le lanceur d'alerte australien qui, avec Wikileaks, a rendu des services inestimables à l'information des citoyens sur les turpitudes de leurs gouvernements, est pourchassé et persécuté par plusieurs États, en particulier le plus puissant de tous. La CIA a même concocté des plans pour le tuer.

HALIMI Serge et RIMBERT Pierre, « Si Assange s'appelait Navalny », *Le Monde Diplomatique*, novembre 2021.

Traduction proposée par le jury

Called upon by the United States, the High Court of Justice of London has invalidated / ruled out the reasons given / put forward last January by the Lower Court which refused to extradite Julian Assange to an American prison where he would face several decades' detention / where he may be jailed for a few decades. The procedure is / The proceedings are now resumed and Assange is still currently staying in a British prison. For almost ten years now, the Australian whistleblower who, through Wikileaks, was very useful in providing citizens with information about their governments' foul play, has been chased and persecuted by several states, particularly by the most powerful of them all. The CIA has even drawn out / devised plans to kill him / to have him killed.

Remarques

- L'erreur grossière fréquemment commise a consisté à déplacer « en janvier dernier » (*last January*) en tête de phrase pour ainsi s'en débarrasser comme un circonstanciel de temps qui aurait concerné la phrase entière. Or cette précision temporelle ne concernait que le moment où les « raisons » ont été « avancées », pas « a invalidé ». Ce déplacement aboutit ainsi à un contresens.

- L'autre erreur grossière consistait à se tromper d'aspect et de temps pour traduire les deux verbes « a rendu » et « est pourchassé », en traduisant « a rendu » par un passé composé (or il est en prison et ne peut plus rendre de services) et en traduisant « est pourchassé » par un calque (passif au présent) « *is chased* ». Or la présence de « depuis », certes placé tout au début de cette longue phrase, nous intimait l'ordre de traduire la forme verbale par un passif au *present perfect*.

- Les autres difficultés portaient sur le vocabulaire judiciaire dont on a rappelé l'importance en introduction : « Saisie par », « la Haute Cour de justice de Londres », « le tribunal de première instance », « la procédure », etc.

Sujet 7

Depuis le record de 69 millions de dollars décroché, en mars 2021, chez Christie's, par un *Non-Fungible Token* (NFT) de Beeple, un artiste alors inconnu, le monde entier s'est engouffré dans la brèche. Sotheby's, qui, en un an, a vendu pour 100 millions de dollars de NFT, a comptabilisé 78% de nouveaux acheteurs, dont la moitié ont moins de 40 ans. L'essor est tel que la marque Nike envisage de produire des sneakers virtuels, tandis que l'ex-première dame des États-Unis Melania Trump vend, en janvier, le NFT d'un dessin reproduisant son regard azur... « On a tous les éléments d'une 'mania' », résume M. Egan.

AZIMI Roxana, « Le marché des crypto-arts affole les compteurs », *Le Monde*, 10 janvier 2022.

Traduction proposée par un candidat

Since the 69 million dollar record win broken by an NFT by Beeple, an artist then unknown in March 2021, at Christie's, the whole world has followed. Sotheby's who sold a hundred million dollars worth of NFTs in a year, accounted for 78% of new buyers, half of whom are under 40. The rise has been such that the brand Nike considers producing virtual sneakers while ex First Lady Melania Trump is selling the NFT reproducing her sea-blue eyes in January. "We have gathered all the staples of a mania" Mr Egan summed up.

Remarques

- Le texte ne recelait pas de piège particulier. La traduction prudente d'une candidate, sans prise de risque particulière, mais qui lui a permis de ne pas commettre de graves erreurs est ici retranscrite.
- La traduction « *still unknown* » aurait été préférable à « *then unknown* ».
- Peut-être qu'un *present perfect* aurait été préférable pour traduire « en un an, a vendu », la tournure verbale française semblant dresser un bilan. Mais le prétérit n'était pas totalement exclu.
- Le passage d'un présent « résume » en un passé « *summed up* » sonne également plus authentique.
- Enfin, on attendait sans doute « *here* » après « *we have gathered* ».

Sujet 8

Les enseignants français passent, en moyenne, plus de temps devant leurs élèves que leurs homologues européens pour des salaires plus faibles. Leurs classes sont plus chargées dans l'enseignement primaire et ils sont aussi plus nombreux à se sentir socialement peu valorisés. Un constat sévère dressé par Gérard Longuet, sénateur Les Républicains de Meuse, dans un rapport sur le budget 2022 de l'éducation nationale. Le Sénat, majoritairement de droite, a d'ailleurs rejeté le projet de loi de finances présenté par le gouvernement, le 23 novembre. Sur l'éducation, premier budget de l'État, avec 56,6 milliards d'euros, M. Longuet fustige le manque chronique d'attractivité du métier d'enseignant.

MORIN Violaine, « Le Sénat se penche sur la dégradation du métier d'enseignant », *Le Monde*, 25 novembre 2021.

Traduction proposée par un candidat

French teachers on average pass more time before their students than their European equivalents for lower salaries. They have more students in their classes in primary schools and many of them equally feel that they have less respect from society. This state of affairs is a severe portrait that has been put together by Gérard Longuet, a member of the French National Assembly representing the Républicains Party in the Meuse region, in his 2021 Budget report on the French Public Education Service. The Senate, which is composed of a majority of right wing members, has indeed rejected the finance act that was presented by the Government on the 23rd of November. Talking about education, the biggest element of the State involving 56.6 billion Euros, M. Longuet has decried the long-standing lack of attractiveness of the teaching profession.

Remarques

Dans l'ensemble c'est une traduction recevable même si le candidat semble craindre de trop s'éloigner du français par moments, notamment la première phrase où l'on préférerait « *spend* » à la place de « *pass* », « *in front of* » au lieu de « *before* » et « *counterparts* » pour « *equivalents* ». En revanche, pourquoi n'avoir pas traduit « sénateur » par « *senator* » et lui avoir préféré « *a member of the French National Assembly* » restera un mystère. Enfin, il est peu probable que « le projet de loi de finances » se traduise par « *the finance act* ». Toutefois, dans l'ensemble, la traduction est sans faute de grammaire ou de syntaxe.

Sujet 9

L'engouement pour les fusées et les voyages aux limites de l'atmosphère n'est pas qu'un caprice de milliardaires qui veulent s'offrir une expérience inédite. Il est, de façon explicite, l'esquisse d'une conquête spatiale proposée comme horizon de l'aventure humaine. Pour Bezos, nous avons vocation à coloniser d'autres planètes et à quitter la terre, qui deviendrait un équivalent de nos parcs nationaux, et ne serait plus visitée qu'exceptionnellement et sous contrôle. Bezos et Musk soutiennent que la création de colonies extraterrestres, sur Mars en particulier, est indispensable à la poursuite du développement démographique de notre espèce. Bientôt une planète ne nous suffira plus, jugent-ils.

BABEAU Olivier, « Colonies sur Mars, métavers, homme augmenté : trois questions vertigineuses », *Le Figaro*, 25 novembre 2021.

Traduction proposée par le jury

The taste for / the craze for / space rockets and journeys to the limits of the atmosphere is not just the whim of billionaires who want to treat themselves to some new experience / unprecedented experience. Quite explicitly, it is the premise / the beginning of a space conquest suggested / considered as horizon to the human adventure. For Bezos / According to Bezos, our vocation is to colonize other planets and leave the earth, which would then become an equivalent of our national parks and would be visited only exceptionally and under control / surveillance. Bezos or Musk uphold / contend that creating extraterrestrial colonies, on Mars in particular, is essential / indispensable to the continuation of the demographic development / expansion of our species. They deem that soon one planet only will no longer be enough.

Remarques

- Rien de très difficile lexicalement ou grammaticalement dans ce texte.
- Une fois encore, le génitif saxon « *billionaires' whim* » était à éviter pour « un caprice de milliardaires qui », car il ne permettait pas la relative.
- Le rejet en tête de phrase du verbe introducteur « *they deem* » plutôt que de le laisser à sa place d'origine en fin de phrase est une façon naturelle de créer un style indirect tout en s'éloignant d'une structure par trop française.
- Il est recommandé d'avoir à sa disposition un éventail assez large de verbes introducteurs d'opinion comme « *contend* », « *uphold* » « *deem* » afin de se permettre le choix du plus approprié le moment venu.
- Il a été jugé souhaitable de maintenir le terme « horizon » pour garder cette métaphore visuelle associant le paysage et les limites.
- il valait mieux éviter de traduire extraterrestres par « *alien* », dans la mesure où ce terme prendrait sans doute le point de vue des hypothétiques autochtones de Mars.

Sujet 10

Voilà cinq ans que Vincent Leuregans jongle entre la garderie, l'école, les multiples activités de ses trois fils – un aîné de 10 ans et des jumeaux de 8 ans. Cinq ans qu'il se débat entre le ménage, le linge, les repas, les démarches administratives ... Cinq ans à conjuguer sa vie professionnelle et sa vie de papa,

de « maman comme je peux », explique-t-il. Depuis la mort de son épouse, ce cadre de la fonction publique de 42 ans, qui vit à Calais, est entré dans le monde de la monoparentalité. Les hommes représentent 18% des parents qui élèvent seuls leurs enfants.

HAZARD Anne, « Les 'pères solos', des pères d'un troisième type », *Le Monde*, 26 décembre 2021.

Traduction proposée par le jury

For five years now, Vincent Leuregans has been juggling with the day care center / day nursery, the school, and the many activities of his three sons – his eldest who is a 10-year-old boy and the 8-year-old twins. For five years now, he has been struggling with house cleaning, the laundry, the meals, the administrative paperwork ... For five years now, he has been managing both his professional life and his life as a father, or "as much of a mother as I can", he says. Since his wife's death, this 42-year old executive working for the public service who lives in Calais has entered the world of single parenthood. Men represent 18% of single parents.

Remarques

- le texte « sonne français » et les modifications opérées lors de la traduction visent à s'éloigner un tant soit peu de ces structures françaises.
- ce texte était l'un des sujets où figurait un « depuis » mais celui-ci tombait sous le coup d'un classicisme éculé avec le verbe français au présent et son équivalent anglais au *present perfect* progressif (« *has been juggling* » et « *has been managing* », pour deux raisons : (1) l'action commencée il y a cinq ans se poursuit et (2) le poids de sa charge l'affecte, ce que rend bien le progressif.
- en revanche, il était inutile de poursuivre avec un progressif pour « est entré », le *present perfect* simple étant suffisant : « *has entered* », l'aspect simple plutôt que progressif rendant bien l'aspect résultatif.
- il se trouve que la métaphore du jonglage a son équivalent en anglais. Il ne serait donc pas pertinent de le modifier pour trouver une autre métaphore ou perdre toute métaphore.
- on peut regretter que le terme anglais « *twins* » ne reflète pas le sexe des jumeaux, mais on sait par ce qui précède que Vincent a trois fils.
- l'expression « les démarches administratives » a trouvé par modulation le terme « *administrative paperwork* », car l'expression anglaise véhicule la même idée de charge mentale (« *work* ») que le français « démarches ».

Sujet 11

Des hôtels et des centres commerciaux, des centaines de maisons et plus de 650 hectares de végétation. Tout cela parti en fumée en l'espace d'une journée seulement, la faute à des incendies dévastateurs survenus jeudi dans le Colorado, État de l'Ouest américain. A l'occasion d'une conférence de presse, le shérif du comté de Boulder – ville située à une cinquantaine de kilomètres de Denver, la capitale du Colorado – a fait le point sur les dégâts. Environ 370 habitations ravagées dans la sous-division de Sagamore, et probablement 210 dans la vieille ville de Superior. L'inventaire des dégâts est déjà lourd, même si la gravité du bilan humain reste méconnue.

« Dans le Colorado, des incendies monstres ravagent des centaines de maisons », *Libération et AFP*, 31 décembre 2021.

Traduction proposée par le jury

Hotels, shopping malls, hundreds of houses and more than 650 hectares of vegetation: all of that went up in smoke / burned down to the ground in the space of a single day, the blame to be put on devastating / wild fires which broke out last Thursday in Colorado, one of the Western States of America. During a press conference, the sheriff of the County of Boulder – a town located 50 kilometres / 30 miles away from Denver – the capital city of Colorado – gave an account / a reckoning of the damage. About 370

houses burned down in the sub-division of Sagamore and probably 210 in the old town of Superior. The amount of the damage is already high, even if the weight in human losses is still unknown.

Remarques

- Rien de très ardu dans ce texte qui fait figurer une particularité : des unités chiffrées qui peuvent trouver un équivalent dans un autre système que le système métrique. On s'attend à ce qu'un candidat sache convertir des kilomètres en miles. La conversion des hectares – unité peu usitée dans les pays anglophones où l'on préférera l'acre – est moins connue. Un hectare (100 ares) équivaut à 404 acres. En somme, 650 hectares seraient équivalents à 262 600 acres. Peut-on demander à un candidat de faire ces calculs dans l'espace des deux minutes qui lui sont allouées ? Non. Le terme hectare existant, on le gardera, même s'il ne dira pas grand-chose à un Américain, habitué à ses *40 acres and a mule*.
- On retrouve ici la tentation de créer un nom composé (*compound*) pour « le shérif du comté de Boulder » qui pourrait donner « *Boulder county sheriff* », mais cette traduction ne permettrait pas aussi facilement l'enchaînement avec l'apposition « ville située à... ». C'est pourquoi la structure N1 + of + N2 + N3 sera préservée.
- il faudra éviter de garder le pluriel pour « dégâts », « *damages* » ne signifiant pas la même chose que « *damage* ».
- il était difficile de savoir s'il fallait comprendre dans « la vieille ville de Superior » une simple description de Superior – « *the old town of Superior* » – ou bien le centre ancien de cette même ville « *the historic center of Superior* ».

Sujet 12

1492, découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Cette date, qu'ont apprise par cœur des générations, avait déjà été battue en brèche par la découverte, au XXe siècle, d'un site d'occupation viking de l'Anse aux Meadows, une baie à l'extrême nord de l'Île de Terre-Neuve. On connaît désormais l'année de leur installation, 1021, il y a exactement 1000 ans, selon une étude néerlandaise parue mercredi dans la revue « Nature ». Jusqu'ici, on savait que les guerriers venus du nord de l'Europe avaient été les premiers Européens à débarquer en Amérique, bien avant le Génois Christophe Colomb et ses compagnons espagnols.

« Les Vikings ont posé le pied en Amérique en 1021, près de 500 ans avant Christophe Colomb », *Les Echos*, 21 octobre 2021.

Traduction proposée par un candidat

In 1492 Christopher Columbus discovered America. This date, that generations have learned by heart, had already been put into question by the discovery in the 20th century of the Viking settlement site of Meadows Inlet, a bay in the far North of the Island of Newfoundland. We now know the year of their arrival, 1021, exactly a thousand years ago, according to a Dutch study published on Wednesday in the Nature magazine. Until now, we have known that warriors from the North of Europe were the first Europeans to disembark in America, well before the Genovese Christopher Columbus and his Spanish companions.

Remarques

- Une certaine aisance dans le passage d'une langue à l'autre est nettement perceptible ici. La phrase nominale se transforme naturellement en une phrase avec prédicat, plus naturelle dans la presse anglophone, aux tendances moins télégraphiques que la presse française.
- Le candidat connaît les noms propres « *Newfoundland* » et « *Genovese* », ce qui n'était pas le cas de tous les candidats.
- Toutefois, cette traduction n'est pas exempte d'erreurs ou d'approximations. Le relatif « *that* » n'est pas le meilleur choix pour faire suite à un groupe nominal introduit par un démonstratif et « *which* » aurait été préférable.

- Un terme comme « Anse aux Meadows » étant un nom propre, il ne se traduit pas ; une traduction littérale a été fournie mais ne permettrait pas aux autochtones de retrouver le lieu.
- Une publication n'a pas besoin de l'article défini : à « *in the Nature magazine* », on préférera « *in Nature magazine* ».
- Enfin, le choix du *present perfect* (« *have known* ») et du prétérit (« *were* ») pour traduire la suite verbale « savait » et « avaient été » ne permet pas de montrer que nous ne sommes plus dans l'erreur grâce à la parution de l'article dans la revue *Nature*, ce que le français corrobore dans son choix des temps.

Rapport présenté par Luc Bouvard
Avec les membres de la Commission Thème Oral et la contribution du jury

3.2.3. Explication de faits de Langue

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

Gestion du temps

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

Compréhension du segment dans son contexte

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

Terminologie

Outre la gestion du temps et la compréhension du texte support, la terminologie adoptée par les candidats apparaît comme un autre écueil possible. Une terminologie adaptée nécessite des connaissances dans le domaine mais ne signifie en aucun cas l'adoption d'un lexique trop « jargonneux ». C'est la clarté du propos qui prime. Il faut pour cela éviter toute répétition abusive (ex : *insister sur*), approximation lexicale (ex : *sortir le do*), relâchement linguistique (ex : *accentuer la sémantique*) ou néologisme obscur, mais également rendre son propos intelligible en dehors de tout jargon inutile ou superfétatoire. Même s'ils se trouvent face à un jury expert en la matière, les candidats doivent garder à l'esprit l'accessibilité de leur propos, à l'instar d'un enseignant qui sait faire preuve de pédagogie dans ses explications, en ayant recours à des termes adéquats. S'agissant de notions parfois pointues ou nuancées, rien n'empêche les candidats de préciser brièvement ladite définition ou ladite nuance.

Étiquetage du segment

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

Problématique

Problématiser un fait de langue requiert plusieurs attentions. Il s'agit en amont de bien comprendre le cotexte dans lequel le segment souligné figure afin de prendre de la hauteur pour cerner les enjeux principaux de l'analyse. Être attentif au soulignement est primordial pour mener à bien cette étude. Dans le cas d'un segment long, il revient aux candidats de bien peser les enjeux linguistiques essentiels à l'œuvre (ex : analyser la voix passive si elle est couplée à un *present perfect*). Dans le cas d'un segment court, parfois réduit à un pronom, les candidats veilleront à ne pas se limiter *stricto sensu* à l'élément souligné mais à prendre en considération son articulation avec le contexte immédiat (ex : analyser les éléments qui génèrent l'émergence de *it*) sans oublier qu'un même marqueur, si insignifiant qu'il soit, peut générer plusieurs opérations sous-jacentes, qu'elles soient syntaxiques (ex : analyser la topicalisation de *do* sans se limiter au traitement de l'auxiliaire) ou lexicales (ex : analyser le verbe à particule *give up* inséré dans une structure complexe). Tout est question d'échelle et d'appréciation du segment souligné dans la limite du temps imparti. En aval, il s'agira de problématiser correctement les

enjeux soulevés par l'analyse en veillant d'une part à adopter une terminologie qui témoigne des connaissances dans le domaine et d'autre part à rendre compte d'une hiérarchisation du propos pour gagner en clarté.

Analyse

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

Manipulations

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

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

Pour finir, si l'exercice proposé requiert de la minutie en raison d'une analyse linguistique à la fois dense et précise, il s'agira également pour les candidats de prendre de la hauteur et ne pas sous-estimer l'éclairage possible du texte à l'étude par les segments proposés dans cette sous-épreuve.

L'interrelation étant évidente, les micro-analyses travaillées dans une perspective linguistique peuvent se révéler très utiles pour l'étude du commentaire.

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

- La description du segment souligné ;
- La problématique et éventuellement les problématiques sous-jacentes ;
- L'analyse contextualisée étayée par des manipulations.

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

Sujet 1 - Domaine nominal

*We recognize that the ballot is a two-edged, nay, **a many-edged sword**, which may be made to cut in every direction. If wily politicians and sordid capitalists may wield it for mere party and personal greed; if oppressed wage-earners may invoke it to wring justice from legislators and extort material advantages from employers; if the lowest and most degraded classes of men may use it to open wide the sluiceways of vice and crime; if it may be the instrumentality by which the narrow, selfish, corrupt and corrupting men and measures rule—it is quite as true that noble-minded statesmen, philanthropists and reformers may make it the weapon with which to reverse the above order of things, as soon as they can have added to their now small numbers the immensely larger ratio of what men so love to call “the better half of the people.”*

ANTHONY, Susan B. “Woman Wants Bread, Not the Ballot!”. *American Women’s Suffrage. Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965* [circa 1870s-1880s]. New York: Literary Classics of the United States, 2020.

Description : Le segment souligné est un syntagme nominal composé du nom commun dénombrable *sword*, déterminé par l'article indéfini, modifié par l'adjectif composé *many-edged*. Ce syntagme nominal est attribut du sujet *the ballot* via la copule *is*.

Problématique

Il conviendra de s'intéresser à la valeur de l'article indéfini et d'analyser la formation et l'emploi de l'adjectif composé.

Analyse

I. L'article indéfini

Il exprime fondamentalement la nouveauté, là où le défini exprime une connaissance partagée. Typiquement il indique que le nom qu'il détermine réfère à une entité dont c'est la première mention en discours.

Ici toutefois le référent est connu car il a déjà été mentionné dans le cotexte gauche immédiat (*the ballot*). On remarque toutefois qu'il ne s'agit pas d'une anaphore stricte (on ne reprend pas le même nom). Le syntagme nominal permet en réalité de qualifier le référent *the ballot* autrement (au moyen d'une métaphore) et c'est cette nouveauté dans la façon de présenter le référent qui justifie l'utilisation de l'article indéfini. Ici, l'article indéfini ne renvoie pas à un référent spécifique, mais à une catégorie.

Manipulation

The ballot is the many-edged sword. Ce syntagme nominal ne fonctionnerait que si l'on avait la connaissance d'une épée à multiples tranchants spécifique et identifiée. L'épée en question n'a jamais été mentionnée, et l'article indéfini permet en réalité de signaler que le vote est l'un des éléments, parmi d'autres, de la catégorie des épées à multiples tranchants (la fameuse opération d'extraction).

II. L'adjectif composé

Il ne s'agit pas d'un adjectif simple : on reconnaît dans sa forme plusieurs éléments utilisables par ailleurs (*many*, *edge*, *-ed*). Cet adjectif se forme au moyen de deux procédés :

- une affixation : le nom *edge* (nécessairement singulier dans ce genre de construction) se voit adjoindre le suffixe *-ed*, typiquement utilisé pour indiquer le participe passé, afin de former un adjectif (c'est donc une suffixation dénominale adjectivale) ;
- une composition : le déterminant *many* et l'élément composite *edged* sont juxtaposés pour former une nouvelle unité.

Il est à noter que l'on ne pourrait pas avoir *edged* tout seul, que ce soit ici ou dans d'autres contextes (**an edged sword* ; cf. à la même ligne *a two-edged sword*). Ce n'est pas un verbe, et on ne le trouve que dans des contextes de composition adjectivale, comme d'autres unités (ex : *green-faced*, *three-bedroomed* : c'est donc une construction très productive en anglais).

Il est donc préférable d'analyser l'unité comme un syntagme nominal (*many edge(s)*) auquel on ajoute un suffixe. Cela rejoint d'ailleurs le sens de l'unité, où l'on retrouve le syntagme nominal intact et où *-ed* permet d'exprimer de façon plus compacte une proposition incluant HAVE (*a sword that has [many edges]*).

Sujet 2 - Domaine verbal

*Freedom of choice in occupation and individual economic independence for women: How shall we approach this next feminist objective? First, by breaking down all remaining barriers, actual as well as legal, which make it difficult for women to enter or succeed in the various professions, to go into and get on in business, to learn trades and practice them, to join trade unions. Chief among these remaining barriers is inequality in pay. Here the ground is already broken. This is the easiest part of our program. Second, we must institute a revolution in the early training and education of both boys and girls. It must be womanly as well as manly to earn your own living, to stand on your own feet. And it must be manly as well as womanly to know how to cook and sew and clean and take care of yourself in the ordinary exigencies of life. I need not add that the second part of this revolution will be more passionately resisted than the first. Men **will not give up** their privilege of helplessness without a struggle.*

EASTMAN, Crystal. "Now We Can Begin". *The Liberator*, December 1, 1920, p. 23.

Description

Nous sommes en présence du verbe *give up* précédé de l'adverbe de négation *not* et de l'auxiliaire modal *will*. Il a pour sujet le substantif dénombrable *men* et pour objet le groupe nominal *their privilege of helplessness*, lui-même suivi du groupe prépositionnel *without a struggle*.

Problématique

Nous nous interrogerons d'abord sur la nature du modal et étudierons ensuite la nature du verbe.

Analyse

I. Nature du modal

Will est un modal congruent car rien ne s'oppose à la mise en relation du sujet et du prédicat. Dans une perspective épistémique, *will* indique un haut degré de probabilité proche du certain. Son utilisation est donc possible ici car il indique un à *venir*. Dans une perspective radicale, *will* signifie la volition par son étymologie (vouloir). Son emploi est également possible ici car il souligne le refus, ce qu'attestent plusieurs indices : la portée de la négation où la négation porte davantage sur le modal que sur le prédicat (*men won't give up*) ; le sémantisme de l'objet lorsque la difficulté à abandonner un privilège signale un refus sous-jacent (*giving up a privilege*) ; le co-texte droit avec la présence du groupe prépositionnel *without a struggle* qui stipule qu'il n'y aura pas d'abandon sans lutte lorsque la résistance implique un refus de l'abandon des privilèges.

Manipulations :

- L'étoffement avec *no doubt*, typiquement épistémique : *No doubt men will not give up their privilege* confirme des traces de modalité épistémique.
- Le remplacement du modal par *want to* : *Men don't want to give up their privilege* atteste d'une modalité radicale dominante.

II. Nature du verbe

Give up est un verbe à particule (vs. préposition) comme le soulignent les différents tests, qu'ils soient d'ordre sémantique, syntaxique ou encore phonologique. Dans une perspective sémantique, le sens véhiculé reste éloigné de la somme des deux parties > *give + up* ≠ *give up*. Dans une perspective syntaxique, on observe une orientation vers le verbe et non le complément > [*give up*] *the privilege* et non *give [up the privilege]*. La mobilité du groupe nominal est possible avec *give up the privilege* et *give the privilege up* même si elle demeure réduite en raison d'un complément d'objet direct trop conséquent. Le remplacement du complément d'objet direct par un pronom privilégie une antéposition de ce dernier comme le souligne l'expression *give it up* vs. ?*give up it*. Dans une perspective phonologique enfin, l'accentuation atteste la présence de deux accents, l'un primaire, l'autre secondaire, avec le recours à une particule : *.give 'up* contrairement à l'emploi d'une préposition non accentuée. La raison d'être de la particule trouve ainsi sa justification grâce aux différentes manipulations mentionnées.

Sujet 3 - Domaine de l'énoncé complexe

*'That,' said Norm, coming near to the end of his passionate deliberation, his ode to his parents' memory, ' was what trouble smelt like. And being lucky,' he whispered to his audience,' was when nobody else could smell your trouble.' Norm had a hypnotic voice, his eyes cast spells, he distilled memory like the flooding river emptying into the sea. He made people wish they were there when it really happened. He **made them feel** that it was better to have been alive in the times of the real people, his ancestors. What Norm could do with stories he had practised down to a fine art and glued it to surviving relics, like the still-to-be-found fire-gutted ghost gum willed by providence to the families' memories of Westside, where the local pastoralist whipped Aboriginal men and women, the boulders with a peephole view where cartridges were as many as stones on the ground from the massacre of the local tribespeople.*

WRIGHT, Alexis. *Carpentaria*. London: Constable/Little, Brown, 2009, pp. 98-99.

Description

Nous sommes en présence d'une proposition complexe composée du pronom personnel sujet *he*, du verbe *make* au prétérit, du pronom personnel objet *them* et de la base verbale de *feel*. Le tout est complété par une proposition subordonnée conjonctive *that it was better... his ancestors*, complément d'objet du verbe *feel*.

Problématique

Nous nous interrogerons sur le fonctionnement de la structure avant d'étudier le sémantisme de *make*.

Analyse

I. Structure et fonctionnement

Nous avons affaire ici à une structure causative. Ce type de structure met en relation un causateur/instigateur/agent *he* et un causativé/exécuteur/patient (*them*). Le verbe *make* indique donc la causation. Ce qui se trouve à sa droite est le résultat *them feel*. C'est donc cet ensemble *them feel + proposition subordonnée* qui est objet du verbe causatif (*he made something/they feel that...*). On peut dire que la position de *them* est le fruit d'une montée du sujet de la proposition subordonnée en position objet apparent de la proposition principale. Une autre explication est possible sous la forme d'un énoncé qui est le fruit d'une nominalisation infinitive sans *to* : *He made something/they feel that...* On observe alors une nominalisation infinitive sans *to* avec enchâssement de la deuxième proposition à la place de l'objet.

II. Sémantisme de *make*

Par son sémantisme (= fabriquer, créer), *make* met en avant le rôle du sujet dans la causation. Dans cette structure, il prend un sens un peu plus abstrait, il se dématérialise et implique la validation non problématique de la relation prédicative qui suit : l'exécuteur n'a pas d'autre choix que de la valider, il perd son agentivité (de plus, il est difficile d'envisager que *them* puisse décider ou non de ressentir quelque chose). Cependant, selon le contexte, la notion de pression exercée par l'instigateur est plus ou moins forte. Ici, même si l'instigateur est humain, du fait du sémantisme du verbe *feel*, *make* devient la trace d'un simple déclenchement de l'action. *He* n'exerce aucune pression mais sa voix (*hypnotic voice*) déclenche de fait un sentiment sur lequel son auditoire n'a pas de prise. D'ailleurs, le procès évoqué ici a une valeur itérative, ce qui met en valeur le caractère automatique de la validation de la relation prédicative. Cela se retrouve également dans l'absence de *to* entre *them* et *feel*. La base verbale \emptyset *feel* (renvoi à la notion) et la contiguïté entre le sujet *them* et le verbe *feel* reflètent la forte cohésion entre *make* et la relation prédicative qui suit : la validation va de soi (d'où l'absence de *to*, opérateur de visée, trace d'une résistance à la validation).

Manipulations

- ?*He had them feel...* : *have* n'est pas à proprement parler causatif (par son sémantisme, puisque c'est un opérateur de localisation). Dans cette structure, la causation est normalement intentionnelle. Or, ici le verbe *feel* et le moyen de déclenchement de l'action (*his hypnotic voice*) rendent cet emploi plus difficile.

- ?*He got them to feel...* : la structure causative en *get* implique généralement une idée de difficulté à réaliser la relation prédicative (<they/feel...>) du fait de la résistance du sujet *them*. Cette idée de difficulté se retrouve dans le *to* présent dans la deuxième relation prédicative entre le sujet (*them*) et le verbe (*to* = opérateur de visée, l'énonciateur envisage la validation). Le sujet *he* a donc l'intention de faire valider la relation prédicative et il est le bénéficiaire de la validation (*get* = idée d'obtention + idée du passage d'un seuil/d'un état à un autre : *they don't feel > they feel...*), ce qui n'est pas le sens du texte.

Annexe

Liste des faits de langue contextualisés de la session 2022

I. Œuvres littéraires

William Shakespeare. *King Henry V* [c. 1599]. Edited by Andrew Gurr. Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2005

Extrait 1

LLEWELLYN Here is the man.

PISTOL Captain, I thee **beseech** to do me favours. The Duke of Exeter doth love thee well.

LLEWELLYN Ay, I praise God, and I have merited some love at his hands.

PISTOL Bardolph, a soldier firm and sound of heart, and of buxom valour, hath by cruel fate and giddy Fortune's furious fickle wheel, that goddess blind that stands upon the rolling restless stone –

LLEWELLYN By your patience, Anchient Pistol, Fortune is painted plind, with a muffler afore her eyes to signify to you that Fortune is plind. And she is painted also with a wheel to signify to you, which is the moral of it, that she is turning and inconstant and mutability and variation. And her foot, look you, is fixed upon a spherical stone, which rolls and rolls and rolls. In good truth, **the poet** makes a most excellent description of it. Fortune is an excellent moral.

Extrait 2

PISTOL Base Trojan, thou shalt die!

LLEWELLYN You say very true, scald knave, when God's will is. I will desire you to live in the meantime, and eat your victuals. Come, there is sauce for it. [*Strikes him*] You called me yesterday 'mountain-squire', but I **will** make you today a squire of low degree. I pray you, fall to. If you can mock a leek, you can eat a leek.

GOWER Enough, captain. You have astonished him.

LLEWELLYN By Cheshu, I will make him eat some part of my leek, or I will peat his pate four days. Bite, I pray you. It is good for your green wound, and your ploody coxcomb.

PISTOL Must I bite?

LLEWELLYN Yes, certainly, and out of doubt and out of question too, and ambiguities.

PISTOL By this leek, I will most horribly revenge – [*Llewellyn threatens him*] I eat and eat, I swear!

LLEWELLYN Eat, I pray you. Will you have some more sauce to your leek? There is not enough leek to swear by.

PISTOL Quiet thy cudgel, thou dost see I eat.

LLEWELLYN Much good do you, scald knave, heartily. Nay, pray you throw none away. The skin is good for your broken cox-comb. When you take occasions to see leeks hereafter, I pray you mock at 'em, that is all.

PISTOL Good.

LLEWELLYN Ay, leeks is good. Hold you, there is a groat to heal your pate.

PISTOL Me a groat?

LLEWELLYN Yes, verily, and in truth you shall take it, or I have another leek in my pocket which you shall eat.

PISTOL I take thy groat in earnest of revenge.

LLEWELLYN If I owe you **anything**, I will pay you in cudgels. You shall be a woodmonger, and buy nothing of me but cudgels. God b'wi' you, and keep you, and heal your pate.

Exit

PISTOL All hell shall stir for this!

Extrait 3

KING Peace to this meeting, wherefor we are met.
Unto our brother France and to our sister,
Health and fair time of day. Joy and good wishes
To our most fair and princely cousin Katherine.
And as a branch and member of this royalty,
By whom this great assembly is contrived,
We do salute you, Duke of Burgundy.
And princes French, and peers, health to you all.

FRENCH KING Right joyous are we to behold your face,
Most worthy brother England, fairly met.
So are you, princes English, every one.

QUEEN So happy be the issue, brother England,
Of this good day, and of this gracious meeting,
As we are now glad to behold your eyes,
Your eyes which hitherto have borne in them
Against the French that met them in their bent
The fatal balls of murdering basilisks.
The venom of such looks we fairly hope
Have lost their quality, and that this day
Shall change all griefs and quarrels into love.

KING To cry amen to that, thus we appear.

QUEEN You English princes all, I do salute you.

BURGUNDY My duty to you both, on equal love,
Great Kings of France and England. That I have laboured

With all my wits, my pains and strong endeavours,
 To bring your most imperial majesties
 Unto this bar and royal interview,
 Your mightiness on both parts best can witness.
 Since then my office hath so far prevailed
 That face to face and royal eye to eye
 You have congreeted. Let it not disgrace me
 If I demand before this royal view
 What rub or what impediment there is
 Why that the naked, poor and mangled peace,
 Dear nurse of arts, plenties and joyful births,
 Should not in this best garden of the world,
 Our fertile France, put up her lovely visage?
 Alas, she hath from France too long been chased,
 And all her husbandry doth lie on heaps,
 Corrupting in its own fertility.
 Her vine, the merry cheerer of the heart,
 Unpruned, dies. Her hedges, even-pleached,
 Like prisoners wildly overgrown with hair
 Put forth disordered twigs. Her fallow leas
 The darnel, hemlock and rank fumitory
 Doth root upon, while that the coulter rusts
 That should deracinate such savagery.
 The even mead, that erst brought sweetly forth
 The freckled cowslip, burnet, and green clover,
 Wanting the scythe, all uncorrected, rank,
 Conceives by idleness, and nothing teems
 But hateful docks, rough thistles, kecksies, burs,
 Losing both beauty and utility.
 And as our vineyards, fallows, meads and hedges,
 Defective in their natures, grow to wildness,
 Even so our houses, and ourselves, and children
Have lost, or do not learn for want of time
 The sciences that should become our country,
 But grow like savages, as soldiers will
 That nothing do but meditate on blood,
 To swearing and stern looks, diffused attire,
 And everything that seems unnatural.
 Which to reduce into our former favour
 You are assembled; and my speech entreats
 That I may know the let why gentle peace
 Should not expel these inconveniences
 And bless us with her former qualities.

**Henry James. *The Wings of the Dove* [1902]. Edited by J. Donald Crowley and Richard A. Hocks.
 New York, London: W.W. Norton Critical Editions, 2003.**

Extrait 1

It was New York mourning, it was New York hair, it was **a New York history**, confused as yet, but multitudinous, of the loss of parents, brothers, sisters, almost every human appendage, all on a scale and with a sweep that had required the greater stage; it was a New York legend of affecting, of romantic isolation, and, beyond everything, it was by most accounts, in respect to the mass of money so piled on the girl's back, a set of New York possibilities. She was alone, she was stricken, she was rich and in particular was strange—a combination in itself of a nature to engage Mrs. Stringham's attention. But it was the strangeness that most determined our good lady's sympathy, convinced as she had to be that it was greater than any one else—any one but the sole Susan Stringham—supposed. Susan privately settled **it** that Boston was not in the least seeing her, was only occupied with her seeing Boston, and that any assumed affinity between the two characters was delusive and vain.

Extrait 2

Venice glowed and plashed and called and chimed again; the air was like **a clap of hands**, and the scattered pinks, yellows, blues, sea-greens, were like a hanging-out of vivid stuffs, a laying-down of fine carpets. Densher rejoiced in this on the occasion of his going to the station to meet the great doctor. He went after consideration, which, as he was constantly aware, was at present his imposed, his only, way of doing anything. **That was where the event had landed him**—where no event in his life had landed him before. He had thought, no doubt, from the day he was born, much more than he had acted; except indeed that he remembered thoughts—a few of them—which at the moment of their coming to him had thrilled him almost like adventures. But anything like his actual state he had not, as to the prohibition of impulse, accident, range—the prohibition in other words of freedom—hitherto known.

Extrait 3

Her conditions were vaguely vivid to him from the moment of his coming in, and vivid partly by their difference, **a difference** sharp and suggestive, from those in which he had hitherto constantly seen her. He had seen her but in places comparatively great; in her aunt's pompous house, under the high trees of Kensington and the storied ceilings of Venice. He had seen her, in Venice, on a great occasion, as the centre itself of the splendid Piazza: he had seen her there, on a still greater one, in his own poor rooms, which yet had consorted with her, having state and ancience even in their poorness; but Mrs. Condrip's interior, even by this best view of it and though not flagrantly mean, showed itself as a setting almost grotesquely inapt. Pale, grave and charming, she affected him at once as a distinguished stranger—a stranger to the little Chelsea street—who was making the best of a queer episode and a place of exile. The extraordinary thing was that at the end of three minutes he felt himself less appointedly a stranger in it than she.

A part of the queerness—this was to come to him in glimpses—sprang from the air as of a general large misfit imposed on the narrow room by the scale and mass of its furniture. The objects, the ornaments were, for the sisters, clearly relics and survivals of what would, in the case of Mrs. Condrip at least, have been called better days. The curtains that overdraped the windows, the sofas and tables that stayed circulation, the chimney-ornaments that reached to the ceiling and the florid chandelier that almost dropped to the floor, were so many mementoes of earlier homes and so many links with their unhappy mother. Whatever **might have been** in itself the quality of these elements Densher could feel the effect proceeding from them, as they lumpishly blocked out the decline of the dim day, to be ugly almost to the point of the sinister.

Alexis Wright. *Carpentaria*. London: Constable/Little, Brown, 2008.

Extrait 1

Norm had a hypnotic voice, his eyes cast spells, he distilled memory like the flooding river emptying into the sea. He made people wish they were there when it really happened. He **made them feel** that it was better to have been alive in the times of the real people, his ancestors. What Norm could do with stories he had practised down to a fine art and glued it to surviving relics, like the still-to-be-found fire-gutted ghost gum willed by providence to the families' memories of Westside, where the local pastoralist whipped Aboriginal men and women, the boulders with a peephole view where cartridges were as many as stones on the ground from the massacre of the local tribespeople.

Those stories of trouble never lacked lustre in Number One house. Norm often told his sad stories to his listener, an abnormally huge, white cockatoo bird, named Pirate, over their breakfast cup of tea. Just chopping wood for practice, he called it, declaring it was his natural-born right to pluck history at random from any era of the time immemorial of **the black man's** existence on his own land.

Extrait 2

The man Girlie challenged to the duel was her own womanising ex, her own cousin Noelie whom she was currently saying she was off with for good this time, in their off-again, on-again relationship. Goodness knows how they had managed to spawn four reasonable-mannered children over a decade to date. The Toyota, resurrected from Uncle's demise, was so loaded down with **the weight of Auntie's rumours**, the axles almost touched the ground.

Noelie, a tall young man with a big ego and minimal good looks lost prematurely to liquor, glared at Girlie with her rifle aimed at his temple. 'Who you kidding Girlie,' he yelled back up the road, still not able to work out if his Girlie wanted him back dead or alive. But what did it matter: Girlie was not the only fish biting in the sea. 'Why don't you come over and see your bloody kids sometimes you useless moll,' he quipped. He bit his lip about her obsession with mickey mouse courses which had taken her mind off of his interests. All she talked about was TAFE this and TAFE that. And how she was getting herself a proper education that the useless primary school **had not given** her.

Extrait 3

What a turnout. Gee whiz! We were in really serious stuff now. We were burning the white man's very important places and wasting all his money. We must have forgotten our heads. We were really stupid people to just plumb forget like – because the white man was a very important person who was very precious about money. Well! He was the boss. We are not boss. He says he likes to be boss. He says he's got all the money. Well! We haven't got the money neither. And now, **all it took** was a simple flick. A flick, flick, here and there with a dirt-cheap cigarette lighter, and we could have left the rich white people who owned Gurfurrit mine, destitute and dispossessed of all they owned.

Straight out we **should have been asking** ourselves – Why are you not hanging your head in shame to the white man? We were supposed to say, Oh! No! You can't do things like that to the, umm, beg your pardon, please and thankyou, to the arrr, em, WHITE MAN.

II. Civilisation

Civilisation britannique

Extrait 1

REITH, J.C.W. *Into the Wind*. London: Hodder and Stoughton, 1949, pp. 99-101.

Without the brute force of monopoly one might still have said many of the things that were said in those early, stirring years. That broadcasting was a potential influence, national and international, of the highest import. That it would have been a prostitution of its worth **had the service been used** solely for entertainment in the narrow sense. That the informative and educational possibilities must be recognised

and developed. That sooner or later broadcasting would cross all paths and be recognised for what it was. That all and sundry, without let or hindrance, might enjoy the interests and diversions hitherto reserved for those with those two keys of fortune—leisure and money; no home, however favoured, into which some new interests and pleasures might not be introduced.

One might still have pattered about the benefits to invalids and aged folk; to those whose lot was cast in loneliness of insularity in space or isolation of spirit. About the amenities of the town being carried to the country; about the myriad voices of nature (nightingales included) being borne to the city street. About the voice of the leaders of thought or action coming to the fireside; the news of the world at the ear of the rustic. About the Prime Minister speaking direct to the nation from his room in Downing Street; the King heard by his farthest and most solitary subject. About pronouncements and discussions fraught with grave portent being heard by millions of men and women throughout the world; the facts of great issues, hitherto distorted by partisan interpretation, now put directly and clearly before them; a return to the city-state of old. All that, and more.

But without monopoly many things might not have been so easily done that were done. The Christian religion and the Sabbath might not have had the place and protection they had; the place and protection which it was right to give them; the giving of which seemed to be approved. The Christian religion, not just as a sectional activity among many others but as a fundamental. And as to the Sabbath, one day in the week clear of jazz and variety and such like; an effort to preserve the inestimable benefit of a day different from other days. Less persistent transmission of good music, of good things in every line. School broadcasting—initiated, urged, developed, financed by the B.B.C., with rather negative and timid approval from authority—might not have been essayed. Almost everything might have been different. The B.B.C. might have had to play for safety; prosecute the obviously popular lines; count its clients; study and meet their reactions; curry favour; subordinate itself to the vote. *Might* have had to; it probably would not; but its road would have been harder.

“To the reasonable satisfaction of the Postmaster-general”—forsooth. This was the B.B.C.’s statutory obligation in programmes, meaning anything or nothing. No precedents to cite; no stores of wisdom to be tapped; no experienced staff to hand. The iron had to be made hot by striking, and better so. “Salute to the great Coalition” is inscribed on a medallion which Mr. Winston Churchill presented to those who served in his Government twenty years later. Salute, also, that devoted, adventurous crew launched into uncharted and treacherous seas, where never sail was carried before. In magnifying office and responsibility the B.B.C. made itself a target for all manner of acrimony and abuse. It came from the pinheaded—press correspondents among them—who were incapable of seeing more in broadcasting than an agency which should cater exclusively for their own particular and limited predilections. Their puny spleens and gibes fell on **an impervious and indifferent B.B.C.**

Extrait 2

THE EARL OF HALSBURY. “Speech in the House of Lords during the debates on the BBC Annual Report and Handbook”. *Hansard, House of Lords debates, 14 December 1983, vol. 446, cc. 262-283.*

Like **every** bureaucracy—and the BBC is a bureaucracy—whose members are concerned with their self-perpetuation, programme directors and their subordinates, of course, want to give the public **what it likes**. Where naturally entertaining spectacles are available, they do very well; but remembering that within every 24 hours there are roughly 34 hours of television time and some 48 hours of radio time, they really are almost perpetually short of naturally occurring spectaculars. After they have scraped the bottom of the barrel for the genuine article, they have to make up the deficiency with low-grade entertainment, and with the exploitation of sex, violence, and what appeals to the worst rather than the best in human nature. What has failed us—and I must be frank about this—is leadership at the top.

Extrait 3

HALEY, William. "Introduction to the BBC Year Book". *BBC Year Book*. London: BBC, 1946, pp. 7-8.

Today we can point to the history of broadcasting in Europe and say that certain good principles in broadcasting have defeated the worst possible principles. The victory was, of course, largely due to the fact that many courageous people insisted on listening even in the face of torture and death. This was not just a news argument that was taking place. People were responding to a far deeper appeal; they felt that balance, truth, sanity **were being respected** for their own sake.

The main lesson to be learnt is that of appreciating the enormous range of broadcasting. Many people think only of their own personal choice in listening, and forget the immense audiences and influences of every broadcast. Behind British Broadcasting there has always been a philosophy. Those reports which discussed the original charter of the BBC in 1926 and its renewal in 1936 have gone some way to give this philosophy a written expression. During the twenty years of its life, the Corporation has been expressly charged by the nation to seek the highest standards in the arts, in entertainment, in public discussion and in reporting. While doing this the BBC has been placed in a position, where the full force of criticism of all parties in the House of Commons, and of all degrees of opinion in the Press has been continuously brought to bear on its activities. That criticism is part of the plan. Broadcasting covers so many aspects of national life, ranges so widely, goes so deep, that it must create itself afresh every day according to the highest ideals of national life. What these highest ideals are cannot be stated at any one moment of the nation's life. For every *zeitgeist* takes on a certain narrowness of outlook, which is obvious enough to other generations; and the chaotic present is probably an exceptionally bad time for making formulas.

In music, in entertainment, and in the art of public criticism of affairs there is no preconceived 'best'; no best which **it** is possible to pre-plan. The best can be helped or hindered in a thousand different ways. Upon all the points of view, the prejudices, the petty tyrannies, that are for ever forming and reforming within the social structure, broadcasting can be used with potent effect. It can be used for good or evil just as it was used in the open conflict of the European struggle. In times of peace, when politics have returned, when security checks have been removed, the need for strict objectivity in news, for a balanced and unheated discussion of controversial issues, and for an encouraging hand to all the arts is greater than ever.

Extrait 4

LORD BOOTHBY. "The Television Services", *Hansard, House of Lords debates*, 3 June 1959, vol. 216, cc. 557-559.

I think it would be disastrous for the B.B.C. to lower their standards or their sights, and, therefore, to touch commercial television. They should never touch commercial television. They have achieved a national coverage; let them stick to it and make the best of it, and stick to programmes of the highest quality. **That** is their true function. I believe that they can discharge it, and that they do not require a second channel to do so: indeed, they have practically said that it would be too much for them and would involve vast additional expenditure. Let them concentrate on the channel they have and make it the best of its kind in the world; and if they want more cash, which I imagine they will, let them get it from the licences, which are expanding all the time. As a matter of fact, I think they should be given at the moment the whole of the licence fees, instead of a computation devised by the Chancellor of the Exchequer. As the number of licences gradually increases, it may be possible to reduce the licence fees; but in the meantime I think the B.B.C. should get the whole of the fees and not this computation, which really means that the Treasury are "pinching" some of it.

It may be argued that by so doing we should be subsidising culture. But what is wrong with that? It is done in every civilised country in the world, and to a less extent in this country than I personally would

wish. Every country subsidises opera, classical theatre, museums and art galleries. And so they should. So should we. And if, through this medium, we can bring these things within the range of ever-widening sections of the population, so much the better. I have never heard it suggested in any country that variety theatres should be subsidised; and I am not going to recommend this afternoon that that should be done.

My Lords, I turn now for a moment to Independent Television. I think we have to recognise the fact that, whatever views we may have held about this in the past, Independent Television has come to stay in this country. The politicians dare not stop it now, although they can change it, if necessary. The second thing that **has to** be said is that it is at the moment a monopoly. Four companies in one of the tightest rings ever devised run the show from the contracting and programme point of view. London is carved up between Associated Rediffusion and A.T.V.; the Midlands between A.T.V. and A.B.C.; and the North between Granada and A.B.C. The hold of the "Big Four," if I may so call them, over all the so-called independent provincial stations is complete, in the sense that the latter are dependent upon them for at least 80 per cent of their programmes.

Civilisation américaine

Extrait 1

CADY STANTON, Elizabeth. "Manhood Suffrage," *The Revolution*, 24 December 1868, vol. 2, n°25, p. 392.

So long as there is a disfranchised class, and that class the women of the nation, "a man's government" is worse than "a white man's government," because in proportion as you multiply the tyrants, you make the condition of the subjects more hopeless and degraded. John Stuart Mill, in his work *On Liberty*, shows clearly that the condition of one disfranchised man in a nation is worse than that of a whole nation under one man, because in the latter case, if the one man is despotic, the nation can easily throw him off, but what can **the one man** do with a nation of tyrants over him.

Just so if woman finds it hard to bear the oppressive laws of a few Saxon Fathers, of the best orders of manhood, what may she not be called to endure when all the lower orders, natives and foreigners, Dutch, Irish, Chinese and African, legislate for her and her daughters?

This "Manhood Suffrage" is an appalling question, and it would be well for thinking women, who seem to consider it so magnanimous to hold their own claims in abeyance until all men are crowned with citizenship, to remember, that the lowest classes of men are invariably the most hostile to the elevation of woman as they have known her only in ignorance and degradation and ever regarded her in the light of a slave.

3rd, We object to the proposed amendment because it is an open, deliberate insult to the women of the nation. Now, when the attention of the whole world is turned to this question, when the women of France, England, Switzerland and even Russia are holding their conventions, and demanding enfranchisement, and their rulers everywhere giving them a respectful hearing, shall the women of "the freest government on the earth" be set aside in this way without notice or apology! While poets and philosophers, statesmen and men of science are all alike pointing to woman as the new hope for the redemption of the world, shall American Senators, claiming to be liberal, laugh at and suppress our petitions, and boast in our conventions of their courage to vote Woman's Suffrage down in the Capitol, and thus degrade their own mothers, wives and daughters, in their political status, below unwashed and unlettered ditch-diggers, boot-blacks, hostlers, butchers, and barbers.

Think of Patrick and Sambo and Hans and Yung Tung who do not know the difference between a Monarchy and a Republic, who never read the Declaration of Independence or Webster's spelling book, making laws for Lydia Maria Child, Lucretia Mott, or Fanny Kemble. Think of jurors drawn from these ranks to try young girls for the crime of infanticide.

Would these gentlemen who, on all sides, are telling us "to wait until the negro is safe" be willing to stand aside and trust all their interests in hands like these?

The educated women of this nation feel as much interest in republican institutions, in the preservation of the country and the good of mankind as Senators Wilson and Sumner; and are as sure that the highest good of all alike demands the elevation and enfranchisement of woman, as the Honorable gentlemen are that everything is safe in *their* hands.

4th, We object to the proposed amendment because the history of American Statesmanship, for the last century, does not inspire us with confidence in man's capacity to govern a nation with equity, and we came to this conclusion from what wise men themselves say of our rulers, and of the condition in which the country is today.

The most casual observer can see the same causes at work here that have already impoverished the masses in the old world. With legislation practically in the hands of a few Capitalists who have the power to buy up **all the votes they need** for a given measure, who regulate the banks, national debt, taxes, rates of interest, who own the railroads and dispose of the public lands, holding every position of profit and honor, the rich will perpetuate their own power and protect their own interests, while the many will be reduced to squalid poverty and utter dependence. [...]

Extrait 2

PARKMAN, Francis. "The Woman Question". *The North American Review*, October 1879, vol. 129, n°275, pp. 319-320.

If the better class of women flatter themselves that they can control the others, they are doomed to disappointment. They **will be outvoted** in their own kitchens, without reckoning the agglomerations of poverty, ineptitude, and vice that form a startling proportion of our city populations. It is here that the male vote alone threatens our system with its darkest perils. The female vote would enormously increase the evil, for it is often more numerous, always more impulsive, and less subject to reason; and, through causes which we gave above, almost devoid of the sense of responsibility. Here the bad politician would find his richest resources. He could not reach the better class of female voters, but the rest would be ready to his hand. Many women will sell themselves; many more would sell their votes. Three fourths of them, when not urged by some pressing need or contagious passion, would be moved, not by principles, but by personal predilections. These, even with the best of their sex, do not always lean to the soundest and most stable wisdom, either for public or private life. We deprecate any interpretation of disrespect. We have known a gracious and noble example of cultured womanhood who could by no means be persuaded that one of the worst of our politicians, reputed also one of the most agreeable, was not all that he appeared; and who would infallibly have given him her vote, if she had had one to give. The female cohorts of crowded cities would espouse the cause of their favorites with a vehemence unknown to men; but it would be fatuity to believe that they would choose them in the interest of good government. We say nothing of the outcasts of society; though they, too, would have their watchword and their chief. The evils of universal female, as of universal male suffrage, would be greatest in dense industrial populations. In the country, they would be less felt, and least of all in the rough and simple life of the thinly-settled borders, or the far West. Like other political evils, they would reach their climax in great cities. The government of these is difficult enough already. **To make it impossible** would be madness.

Extrait 3

EASTMAN, Crystal. "Now We Can Begin". *The Liberator*, December 1, 1920, p. 23.

Most women will agree that August 23, the day when the Tennessee legislature finally enacted the federal suffrage amendment, is a day **to begin with**, not a day to end with. Men are saying perhaps, "Thank God, this everlasting woman's fight is over!" But women, if I know them, are saying, "Now at last we can begin." In fighting for the right to vote most women have tried to be either noncommittal or

thoroughly respectable on every other subject. Now they can say what they are really after; and what they are after, in common with all the rest of the struggling world, is *freedom*.

Freedom is a large word.

Many feminists are socialists, many are communists, not a few are active leaders in these movements. But the true feminist, no matter how far to the left she may be in the revolutionary movement, sees the woman's battle as distinct in its objects and different in its methods from the workers' battle for industrial freedom. She knows, of course, that the vast majority of women as well as men are without property, and are of necessity bread-and-butter slaves under a system of society which allows the very sources of life to be privately owned by a few, and she counts herself a loyal soldier in the working-class army that is marching to overthrow that system. But as a feminist she also knows that the whole of woman's slavery is not summed up in the profit system, nor her complete emancipation assured by the downfall of capitalism.

Woman's freedom, in the feminist sense, can be fought for and conceivably won before the gates open into industrial democracy. On the other hand, woman's freedom, in the feminist sense, is not inherent in the communist ideal. All feminists are familiar with the revolutionary leader who "can't see" the woman's movement. "What's the matter with the women? My wife's all right," he says. And his wife, one usually finds, is raising his children in a Bronx flat or a dreary suburb, to which he returns occasionally for food and sleep when all possible excitement and stimulus have been wrung from the fight. If we should graduate into communism to-morrow this man's attitude to his wife would not be changed. The proletarian dictatorship may or may not free women. We must begin now to enlighten the future dictators. What, then, is "the matter with women"? What is the problem of women's freedom? It seems to me to be this: how to arrange the world so that women can be human beings, with a chance to exercise their infinitely varied gifts in infinitely varied ways, instead of being destined by the accident of their sex to one field of activity—housework and child-raising. And second, if and when they choose housework and child-raising, to have that occupation recognized by the world as work, requiring a definite economic reward and not merely entitling the performer to be dependent on some man.

This is not the whole of feminism, of course, but it is enough to begin with. "Oh, don't begin with economics," my friends often protest, "Woman does not live by bread alone. What she needs first of all is a free soul." And I can agree that women will never be great until they achieve a certain emotional freedom, a strong healthy egotism, and some un-personal sources of joy—that in this inner sense we cannot make woman free by changing her economic status. What we can do, however, is to create conditions of outward freedom in which a free woman's soul can be born and grow. It is these outward conditions with which an organized feminist movement must concern itself.

Freedom of choice in occupation and individual economic independence for women: How shall we approach this next feminist objective? First, by breaking down all remaining barriers, actual as well as legal, which make it difficult for women to enter or succeed in the various professions, to go into and get on in business, to learn trades and practice them, to join trade unions. Chief among these remaining barriers is inequality in pay. Here the ground is already broken. This is the easiest part of our program. Second, we must institute a revolution in the early training and education of both boys and girls. It must be womanly as well as manly to earn your own living, to stand on your own feet. And it must be manly as well as womanly to know how to cook and sew and clean and take care of yourself in the ordinary exigencies of life. I need not add that the second part of this revolution will be more passionately resisted than the first. Men **will not give up** their privilege of helplessness without a struggle.

Extrait 4

CATT, Carrie Chapman. "Women and the Presidency", *The National Sunday Magazine*, 1916.

Women may prove a deciding factor in the coming presidential election. This is a fact admitted by all who have familiarized themselves with the situation. Not only **do** women have a share in the

determination of 91 electoral votes, but they are a virile force to be reckoned with in any campaign into which they throw themselves with vigor and enthusiasm.

Republican women in 1888 organized a Republican Women's Auxiliary with Mrs. J. Ellen Foster as chairman. The women in this department joined in the campaign speaking all over the country, Mrs. Foster herself being the chief woman orator. From that time on the Republican Women's Auxiliary has been more or less a permanent factor in the presidential campaigns.

The Democratic women organized locally about the same time in New York, Chicago and other cities, but did not have a national auxiliary woman's committee until 1912, at which time Mrs. J. Borden Harriman took the chairmanship.

The main object of these committees heretofore has been to make appeals to the women voters in the West and to secure as many as possible of them in support of their respective parties, but since 1912 five states have granted full suffrage to their women and Illinois has granted the right to vote for presidential electors. It is good policy, therefore, for the great political parties to consider the woman's vote more seriously than has been the case heretofore, and both great parties have already made their plans to catch the woman's vote, if it is to be caught, by means of well organized women's committees and special appeals made by women to women.

An interesting factor in the campaign is the fact that every candidate for president on big or little party tickets is a suffragist and every political platform has a suffrage plank conspicuously written in it.

The other day a man in an indignant letter to a New York newspaper announced that he should not vote for a certain candidate because he had come out for woman suffrage. That means that the poor fellow has no candidate for whom he can vote at all, since all of them have come out for woman suffrage.

The National American Woman Suffrage organization in 1875 caused a federal suffrage amendment to be introduced into Congress, and has supported that amendment ardently ever since but with the realization that not until there was a larger sentiment for the enfranchisement of women could the amendment be passed by Congress and ratified by three fourths of the states.

The addition of six new suffrage states in the past four years, the near suffrage victories in other states which were not won, has given the amendment in Congress an importance it never had before. Women throughout the country are turning to that federal amendment for relief from their political disabilities as never before. There are two chief reasons.

First, the women of the United States have seen the suffrage extended to the women of foreign lands one by one until now women vote in a large number of European and Asiatic countries, to say nothing of the great Commonwealths of Australia and New Zealand, which long ago gave the full suffrage to their women. Across our northern border women have some form of suffrage throughout the whole of Canada, while in the three great provinces of Manitoba, Saskatchewan and Alberta women have universal suffrage on the same terms as men. As this territory is nearly equal to all of the territory of the United States east of the Mississippi River, the gain is most significant.

All these extensions of suffrage to women have been made by acts of Parliament and *not by the submission of the question to the rank and file of voters*. Consequently, as American women have seen the ballot given to their sisters all over the world – in Canada, South Africa, Australia, New Zealand, Finland, Norway, Denmark, Great Britain, Ireland, Sweden, Iceland – they have felt that the Republic of the United States is not giving them a square deal when it demands that the majority of the voters in a State must ratify a woman suffrage amendment before *their* women can vote.

Second, when the question of woman suffrage has been submitted to the voters of States, suffragists have discovered that honest elections are rarely secured.

As the Honorable Champ Clark said the other day in Washington, "There are good and intelligent people opposed to woman suffrage, but all the ignorant, illiterate and evil forces are solidly opposed." It is difficult to convince an illiterate man that women are intelligent enough to vote. It is difficult to convince the subnormal, **the criminally inclined**, that the virtues of women are assets worth having in a government.

Extrait 5

ANTHONY, Susan B. “Woman Wants Bread, Not the Ballot!”. *American Women’s Suffrage. Voices from the Long Struggle for the Vote, 1776-1965* [circa 1870s-1880s]. New York: Literary Classics of the United States, 2020.

[...] It is in order to lift the millions of our wage-earning women into a position of as much power over their own labor as men possess that they should be invested with the franchise. This **ought to be done** not only for the sake of justice to the women, but to the men with whom they compete; for, just so long as there is a degraded class of labor in the market, it always will be used by the capitalists to checkmate and undermine the superior classes.

Now that as a result of the agitation for equality of chances, and through the invention of machinery, there has come a great revolution in the world of economics, so that wherever a man may go to earn an honest dollar a woman may go also, there is no escape from the conclusion that she must be clothed with equal power to protect herself. That power is the ballot, the symbol of freedom and equality, without which no citizen is sure of keeping even that which he hath, much less of getting that which he hath not. Women are today the peers of men in education, in the arts and sciences, in the industries and professions, and there is no escape from the conclusion that the next step must be to make them the peers of men in the government—city, State and national—to give them an equal voice in the framing, interpreting and administering of the codes and constitutions.

We recognize that the ballot is a two-edged, nay, **a many-edged sword**, which may be made to cut in every direction. If wily politicians and sordid capitalists may wield it for mere party and personal greed; if oppressed wage-earners may invoke it to wring justice from legislators and extort material advantages from employers; if the lowest and most degraded classes of men may use it to open wide the sluiceways of vice and crime; if it may be the instrumentality by which the narrow, selfish, corrupt and corrupting men and measures rule—it is quite as true that noble-minded statesmen, philanthropists and reformers may make it the weapon with which to reverse the above order of things, as soon as they can have added to their now small numbers the immensely larger ratio of what men so love to call “the better half of the people.”

Rapport établi par Rémi Dignonnet

Avec la commission Explication de Faits de Langue (Charles Bonnot, Frédéric Chevalier, Romain Delhem et Florence Floquet)

3.2.4. Compréhension / Restitution

L'épreuve de Compréhension-Restitution est la quatrième et dernière « sous-épreuve » de l'Épreuve Sur Programme (ESP). C'est un exercice ambitieux qui exige beaucoup de rigueur et a une importance égale au thème oral qui introduit l'ESP. On ne peut que féliciter les candidats qui se sont montrés à la hauteur des exigences et ont fait preuve d'endurance pour parvenir à des prestations souvent très réussies.

Qu'est-ce que l'épreuve de Compréhension-Restitution ?

Comme son nom l'indique, la tâche est double, voire triple. Il est en effet attendu des candidats d'écouter et comprendre un document sonore et d'en rendre compte, en langue anglaise, de la manière la plus exhaustive et précise tout en reformulant les propos utilisés dans le document sonore.

Les documents sonores sélectionnés sont courts. Ils portent sur des sujets très variés et couvrent des thématiques en lien avec l'actualité et les enjeux du monde contemporain. Les différents accents (américain, anglais, écossais ou irlandais, etc.) sont autant d'accents qui ne doivent pas prendre les

candidats au dépourvu.

Comment se déroule l'épreuve ?

Avant l'écoute du document sonore, le jury remet aux candidats le titre du document sonore ainsi que la source, et la date de diffusion. Il est vivement conseillé aux candidats de prendre en note ce « paratexte » qui est une aide non négligeable afin d'anticiper le contenu du document sonore ou tout simplement de permettre un balisage de la thématique générale. Ces informations permettent aux candidats d'aborder l'exercice de manière sereine.

Les candidats écoutent le document sonore deux fois, chaque écoute étant séparée d'une pause d'une minute, y compris après la dernière écoute qui précède la restitution en anglais. Les candidats disposent donc de deux pauses d'une minute chacune.

Ces informations sont rappelées par le jury avant le début de l'épreuve. Elles sont également intégrées dans le document sonore. Les candidats sont donc dans les conditions les plus favorables pour réaliser l'exercice. Après la minute de pause qui suit la dernière écoute, les candidats sont invités à restituer le document.

Quels sont les attendus de l'épreuve ?

Au risque de redite, l'exercice doit être l'objet d'un travail rigoureux. Les candidats doivent comprendre un document sonore authentique et le restituer en reformulant les propos à l'aide de leurs propres mots. Comme tout exercice destiné à présenter des informations, une ou deux phrases introductives – souvent nommées « chapeau » dans le cadre de cet exercice – sont nécessaires afin de présenter la thématique générale du document, le type de document (*a report, an interview, a debate*), les intervenants (leur nom et fonction s'ils sont mentionnés), le pays où les événements ont lieu, mais aussi « le paratexte », remis aux candidats par le jury avant le début de l'épreuve.

Le jury encourage vivement les candidats à s'entraîner à la compréhension et à la restitution d'informations avec beaucoup de régularité et d'exigence car ils doivent présenter le document de la manière la plus exhaustive possible. Il ne s'agit pas d'un résumé. Parmi les informations souvent sujettes à erreurs, confusions ou contre-sens, on mentionnera les dates et chiffres qui sont parfois erronés ou ne sont pas complétés de l'information qui leur est associée. La restitution des titres de films, pièces de théâtre ou romans, des noms d'acteurs ou actrices connus à l'échelle mondiale (Scarlett Johansson), de personnalités publiques (Julian Assange) ou politiques (Marco Rubio, Nancy Pelosi), d'institutions et d'organismes internationaux (FIFA) qui relèvent de la culture générale ou populaire sont attendus. Ces exemples sont autant d'éléments auxquels les candidats de la session 2022 ont été confrontés. D'autres organismes – caractéristiques de l'ère numérique – n'ont souvent pas été identifiés. Ainsi, de nombreux candidats n'ont pas repéré les noms de *Tinder* et *Bumble*.

Un élément méthodologique essentiel est à souligner : les candidats ne doivent pas réorganiser les idées du document sonore. Il leur est, en effet, vivement recommandé d'en conserver la structure, ce qui par ailleurs constitue un élément facilitateur dont les candidats doivent tirer parti.

La reformulation des idées est un critère essentiel pour la réussite de cette épreuve. Il est attendu des candidats qu'ils puissent montrer leur capacité à exprimer les idées mentionnées dans le document sonore en évitant soigneusement la restitution *verbatim*. Comme cela a déjà été précisé, il s'agit de comprendre un document authentique et de le restituer en reformulant le contenu, ce qui signifie qu'une telle épreuve a également pour but d'évaluer les compétences linguistiques, la richesse et précision lexicale ainsi que l'aisance à l'oral des candidats. Pour toutes ces raisons, cette épreuve ne peut être improvisée. Les candidats doivent être aguerris à l'exercice par un entraînement répété pour pouvoir l'aborder en toute confiance. L'entraînement doit inclure la restitution avec reformulation et ne doit en aucun cas se limiter à l'écoute du document sonore et à la prise de notes. C'est ce travail complet qui

évitera aux candidats les écueils suivants : une présentation interrompue de pauses trop récurrentes, de faux-démarrages et hésitations, ou encore un exposé ponctué du trop encombrant « euh ». Le jury peine à suivre ces restitutions confuses et laborieuses où les informations sont disséminées et se diluent dans des phrases maladroites.

Une précision s'impose concernant la reformulation. S'il s'agit bien d'un critère exigé pour cette épreuve, les candidats n'ont pas à se lancer dans des formulations alambiquées ou ampoulées de mots simples ou concepts politiques ou philosophiques qui ne pourraient être formulés autrement, au risque de se perdre dans des explications interminables et de dénaturer les idées du document. Le travail assidu permettra aux candidats de trouver le bon équilibre et de réagir avec perspicacité face à cet exercice des plus stimulants.

En outre, il est impératif que les candidats attribuent avec beaucoup de clarté les propos aux intervenants qui les ont énoncés. En effet, attribuer au journaliste des propos d'une tierce personne qu'il rapporte au discours indirect ou confondre les différents intervenants constituent un contre-sens. Enfin, il est à noter que, lors de cette session, certains documents sonores avaient pour thématique l'identité et la fluidité des genres, ainsi que la non-binarité des personnes interrogées ; dans ce cas, par respect et cohérence, les candidats font référence aux personnes en utilisant le pronom *they*.

Un dernier élément concernant la restitution doit être précisé. Il s'agit du ton parfois emprunté par les intervenants. Pour une restitution juste et claire du document sonore, il est conseillé aux candidats de ne pas ignorer ce détail au risque d'énoncer, une nouvelle fois, un contre-sens. Ainsi, dans une entrevue, la personne interrogée s'exprime sur sa dyslexie et affirme que, enfant, son professeur lui avait lancé qu'il était stupide car il ne pouvait orthographier *people*. En réaction à cette anecdote, le journaliste s'exclame « *Encouraging!* ». Il s'agit bien d'un ton ironique qui exprime la désapprobation du journaliste. Si ce ton ironique n'est pas précisé et que les candidats se contentent de mentionner « *the journalist said it was encouraging* », la restitution laisse entendre qu'il y a une mauvaise compréhension de ce passage.

On ajoutera que les éléments non-verbaux sont les bienvenus pour apporter davantage de précision à la restitution qui sera d'autant plus fidèle au document. Ainsi, les compléments d'information tels que « (s)he laughs / bursts into laughter when the host asks / tells him/her » ou « (s)he's rather hesitant when asked » ont toute leur place dans l'exposé.

Le jury encourage les candidats à faire de l'écoute des programmes radiophoniques une activité quotidienne, pour se familiariser avec la variété des sujets et programmes extraits de diverses radios anglophones. Les candidats doivent être préparés à un éventail de sujets en lien avec l'actualité politique, économique et sociale, scientifique, culturelle et sociétale. Cette écoute quotidienne présente de nombreux atouts et constitue un exercice intellectuel stimulant et épanouissant pour les candidats-professeurs qui, à leur tour, pourront partager avec leurs élèves cette réflexion nourrie par les débats, reportages ou tables rondes analysant des problématiques contemporaines, en lien avec un héritage passé et envisageant des conséquences futures. La diversité des sujets proposés impose une curiosité intellectuelle. Quelques exemples, sous forme d'une liste non exhaustive, pour la session 2022 : *the James Webb space telescope, Julian Assange's extradition, the insurrection at the Capitol, the tribute to Sidney Poitier, the tribute to Stephen Sondheim, the bill against forced labour in China, non-binary beauty, Georgia's prison system, burnt out teachers, surging gas prices, Romantic comedies in Scotland*.

L'objectif de cette sous-épreuve n'est évidemment pas d'évaluer l'étendue de la culture des candidats mais elle constitue un subtil mélange entre curiosité intellectuelle et capacité à comprendre le monde

contemporain, à partir d'un sujet parfois inconnu mais auquel l'entraînement aura préparé.

Des exemples de difficultés et points délicats mais des aides précieuses

Les documents sonores comportent des degrés de difficulté différents au sein d'un même document. À titre d'exemple, certains documents mentionnaient des chiffres. On a malheureusement pu entendre des confusions entre *million* et *billion* – confusion que le bon sens, dans le contexte du document, permettait de balayer. Voici un autre exemple d'une erreur que la cohérence pouvait immédiatement corriger : concernant l'hommage rendu à Stephen Sondheim, on a pu entendre des candidats affirmer « **he died when he was 21 years old. When he was 27, he wrote the lyrics of West Side Story* ». Si la nervosité suscitée par l'épreuve peut en partie expliquer ce manque de recul, il est impératif que les candidats puissent prendre conscience d'une incohérence et rectifier leurs notes, pendant les deux pauses d'une minute.

Le jury a pu également entendre des confusions et contre-sens dans le document abordant la situation de Julian Assange : ainsi *Australia* est devenu *Austria* et *he spent seven years in the embassy of Ecuador in London* s'est transformé en **he spent seven years in Ecuador*. Ce dernier exemple montre la précision exigée par l'exercice, comme dans la phrase suivante extraite du document *Investigating Georgia's prison system*: « *26 people died by confirmed or suspected homicides in 2020 but 18 homicides so far in 2021* » où les détails à relever ne manquent pas. Un autre exemple est révélateur des défis de cette épreuve : toujours dans le document concernant Julian Assange, de nombreuses précisions relatives à la procédure législative du lanceur d'alerte sont mentionnées. Ainsi, les candidats les mieux préparés ont pu restituer les informations expliquant que Julian Assange « *is going back to the Lower Court, then to the British Home Secretary. His case will even be appealed as high as the British Supreme Court* ».

La mauvaise compréhension d'un détail peut aussi être causée par des anglicismes, utilisés même par des anglicistes. Ainsi, alors que l'animatrice radio, s'adressant à une spécialiste du cinéma – lance à son invitée « *You're spoiling us* », parlant de toutes les comédies romantiques dont la sortie est prévue avant Noël, il ne s'agit pas de « divulgâcher » quelque intrigue. Elle indique bien que le public est *gâté* par toutes ces sorties de films.

Enfin, voici un dernier exemple qui a été source d'erreurs dans la compréhension et a mené à des restitutions très maladroites, voire laborieuses ou marquées par des omissions. Ce document analysait l'augmentation des prix du gas et la métaphore filée de *seesaw* permettait de rendre compte des variations de prix. Si le mot est facilement identifiable grâce à un schéma acoustique simple – et il a été restitué par de bons candidats – les explications qui l'ont accompagné ont souvent été imprécises, erronées voire très lacunaires : « *The supply-demand is on a seesaw, there are always tiny adjustments. But since the beginning of the pandemic, our demand fell off and the production decreased. But after the lockdown, our demand came back again but the production hasn't kept up. So the seesaw crashed to one side and we have to rebalance the seesaw* ». La métaphore est pourtant clairement expliquée dans le document sonore mais les candidats insuffisamment préparés n'ont pas su rendre compte de ce passage crucial.

S'il y a certes des passages plus délicats à comprendre et restituer que d'autres, il faut toutefois souligner que certaines informations, souvent majeures, par exemple des chiffres décrivant l'évolution d'un phénomène, sont parfois répétées à l'identique par plusieurs intervenants. Ainsi, le journaliste présente le sujet accompagné d'une information essentielle qui est reprise et répétée par le professeur d'université, avocat ou scientifique interrogé. Les documents sonores présentent donc, en leur sein, des éléments facilitateurs dont les candidats doivent tirer parti.

L'autre aide précieuse pour bonifier la prestation est bien évidemment l'entretien avec le jury qui est la dernière étape de l'exercice. Cet entretien n'a en aucun cas pour but de mettre en difficulté les candidats. Bien au contraire, il est le moment privilégié pour compléter la restitution. En effet, certains candidats omettent parfois des informations pourtant parfaitement comprises et notées mais qu'ils ont oublié, par mégarde, de restituer. Par ailleurs, l'entretien est l'occasion de corriger les incohérences et erreurs de dates, chiffres ou correspondances entre intervenants et propos ou confusion entre termes très proches. Ainsi, une candidate a pu corriger **systematic racism* en *systemic racism*, concept analysé dans le document. Toutes ces corrections sont valorisées et l'entretien permet aux candidats de s'investir d'autant plus pour la réussite de l'épreuve.

Le jury espère que ces informations accompagneront les futurs candidats dans la préparation de l'épreuve afin que le concours soit couronné de succès.

*Rapport établi par Leïla Zaïda
Avec la collaboration de l'ensemble du jury d'oral*

3.3. Langue orale

Le jury tient à féliciter les nombreux candidats qui ont su parler un anglais de bonne, et parfois même de très bonne qualité, au cours de l'E(preuve) S(ur) (P)rogramme. Parler une langue étrangère en situation de concours n'est pas chose aisée car il s'agit non seulement de veiller à une prononciation et intonation authentiques, mais également de maîtriser l'art de la communication. Ce présent rapport s'inscrit dans la continuité des précédents, et propose aux futurs candidats des pistes de réflexion pour améliorer chacune des composantes prises en compte dans l'évaluation de la langue orale : la chaîne parlée et l'intonation, l'accentuation, les phonèmes, la grammaire et le lexique.

Chaîne parlée/intonation

Les futurs candidats doivent être convaincus que l'authenticité d'un énoncé, sa bonne compréhension et l'efficacité de la transmission du message dépendent largement de la qualité de la chaîne parlée et de l'intonation. Comment, en effet, emporter la conviction en s'exprimant d'une voix monocorde et sans accentuer les syntagmes dont le sémantisme est essentiel à la diffusion du message ? Comment convaincre un auditoire lorsque l'exécution du signifiant peut entraver l'accès au signifié ? Une certaine musicalité dans l'accentuation est donc attendue pour des raisons de justesse de prononciation, mais également afin de proposer un rythme et un ton dynamiques, seule réelle alternative à un débit sonore parfois monotone. Une intonation sans relief (absence d'accents de phrase, manque d'amplitude) ou dont le schéma est intégralement calqué sur le français (intonation le plus souvent montante à chaque fin de groupe de souffle) nuit forcément à la communication en anglais. Si l'intonation ascendante se rencontre dans certains contextes informels, l'exposé reste beaucoup plus convaincant lorsqu'il est présenté sur une intonation descendante qui dénote l'assurance et le sérieux du candidat.

La plupart des candidats sont sensibilisés aux accents de mots. Certains toutefois hésitent encore à marquer les accents de phrase : ceux-ci portent sur les mots vecteurs d'information, notamment les mots lexicaux, et sont essentiels à une bonne intelligence de l'énoncé en anglais. L'authenticité de la chaîne parlée se mesure en anglais à l'alternance régulière de syllabes accentuées et inaccentuées. Trop de candidats oublient de réduire les syllabes inaccentuées, ce qui confère à leur chaîne parlée un rythme syllabique proche de celui du français ou/et qui nuit à la clarté du message véhiculé. L'exemple « this leads me to my second part », cité dans le rapport de 2021, est encore trop souvent d'actualité.

Les propos tenus alors peuvent être répétés aux futurs candidats : « Dans une phrase de ce type, l'accent de phrase est sur second, puisque c'est l'élément informationnel de la phrase. Non seulement second est porteur de la tonique, mais les nécessaires réductions doivent être bien réalisées. Le résultat d'une absence de ces éléments peut conduire à une phrase dans laquelle *leads*, *me*, *to* et *my* et même second reçoivent quasiment le même accent, alors que *part* reçoit la tonique. Or, dans ce cas, l'énoncé produit se doit de comporter trois syllabes accentuées, *leads*, *second* et *part*, ou éventuellement quatre si on considère que le démonstratif doit être accentué. Les autres syllabes, notamment *me* et *to*, doivent être réduites. Ce type d'erreur nuit gravement à la communication et à l'exposé [...] il gêne la compréhension car les éléments non réduits prennent une importance indue et l'élément principal n'est pas mis en relief. »

Soulignons, par ailleurs, que le débit gagne à être modulé en fonction de l'exercice : il sera suffisamment lent lors de la dictée du thème oral pour permettre au jury de noter dans son intégralité la traduction proposée. De même, l'annonce d'une problématique, d'un plan, la restitution du document sonore seront mieux servies par un rythme relativement modéré. Lors du commentaire et de l'entretien, en revanche, un rythme plus soutenu permettra au candidat de privilégier la fluidité, de faire montre de son aisance. L'autocorrection est appréciée mais ne doit pas se faire au détriment de la clarté du discours. Une chaîne parlée trop saccadée ou trop hésitante focalise l'attention sur l'exécution du signifiant au détriment du signifié.

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. Cependant, lorsque l'écoute seule ne permet pas de s'approprier pleinement le schéma mélodique de la langue anglaise, il est conseillé aux futurs candidats d'avoir recours à des techniques de travail comme l'écoute-répétition, la lecture à haute voix et l'auto-enregistrement.

Accentuation

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. On ne saurait trop encourager les candidats à vérifier la prononciation des mots, dès qu'ils ont un doute, à la fois avant les épreuves orales et lors de la préparation de l'épreuve. Il va de soi que les candidats doivent travailler la prononciation (phonèmes et accentuation) des mots types de l'analyse littéraire et civilisationnelle, tout comme celle des noms des personnages littéraires et des figures historiques présents dans les œuvres et questions au programme. De même, la prononciation correcte des toponymes (états, comtés et villes américaines, anglaises, écossaises., etc.) constitue un prérequis pour tout candidat à l'agrégation d'anglais.

Soulignons que la grande majorité des candidats maîtrisent les schémas accentuels principaux, et donc ne sont que partiellement concernés par les remarques suivantes. L'accent lexical en anglais est primordial : il conditionne la prononciation de tout le mot. Le jury est par conséquent particulièrement attentif à l'accentuation des mots par les candidats, et s'étonne d'entendre des candidats placer un accent fautif sur des mots assez courants et/ou relevant de règles d'accentuation classiques, tels que *anaphora*, parfois accentué sur la 3e syllabe (**ana'phora*), et *anaphoric*, accentué sur la 2e syllabe (**an'aphoric*). Ceci montre une méconnaissance des règles d'accentuation (constructions « savantes » et terminaison forte -ic) qui sont considérées par le jury comme de la connaissance de base de l'anglais. Les erreurs récurrentes d'accentuation sont d'autant plus pénalisables lorsqu'il s'agit de termes spécifiques à l'analyse littéraire ou civilisationnelle : **occurrence*, **narrator*, **re'lative*, **meta'phor*, **go'vernment*, etc. Elles ne sont toutefois pas moins graves dans des mots de l'anglais de tous les jours

comme **in'teresting*.

La deuxième tendance que le jury déplore est l'absence pure et simple d'accent dans les polysyllabes. Ceci est dû à une chaîne parlée francisée, dans laquelle aucune syllabe n'est réduite. Aucune n'est donc véritablement accentuée. Cela n'entraîne certes pas systématiquement d'erreur de prononciation de la syllabe accentuée, mais les syllabes inaccentuées non réduites sont, quant à elles, mal prononcées. Les variations de schéma accentuel des homographes noms/verbes doivent également faire l'objet d'une attention particulière. Sauf exception, pour les dissyllabes, les substantifs sont accentués sur la première, les verbes sur la seconde. C'est le cas, par exemple, pour *contrast*, *decrease*, *extract*, *impact*, *import*, *increase*, *insult*, *object*, *permit*, *present*, *produce*, *process*, *project*, *progress*, *protest*, *rebel*, *record*, *transfer* (On rappelle ici que l'accent lexical est parfois le reflet d'un comportement syntaxique d'un mot. Les candidats qui ne savent pas accentuer ces paires font non seulement une faute d'accent et une faute de prononciation, mais aussi une faute de lexique, voire une faute de grammaire). *Program(me)*, *broadcast* ou *comment*, en revanche, ne changent pas d'accentuation en fonction de leur nature grammaticale. Par ailleurs, la non-accentuation d'une syllabe s'accompagne fréquemment d'une réduction vocalique. Ex. : *record* /'rekɔ:d/ (nom) /rɪ'kɔ:d/ (verbe) et *produce* /'prɔ:dʒu:s/ /prə'dʒu:s/

Pour rappel, quelques règles d'accentuation simples :

- la terminaison -ATE impose l'accent primaire sur l'antépénultième syllabe dans les mots de plus de deux syllabes. La prononciation pleine de la dernière syllabe lorsqu'il s'agit de verbes (la diphtongue /eɪ/) n'implique pas que celle-ci est accentuée ; rappelons également que pour les termes autres que les verbes, la réduction vocalique /ə/ ou /ɪ/ pour la terminaison -ate est de mise.
- {i,e,u} + voyelle (type -ION) : l'accent se place sur la syllabe précédant le groupe de lettres {i,e,u} + voyelle (+ consonne) : *oppo'sition*, *re'ligion*, *'jaguar*, *am'phibian*, *'annual*.
- Les mots en -IC : l'accent se place sur la pénultième sauf pour *'rhetoric* (il est avisé de bien connaître cette exception trop souvent mal accentuée), *'Catholic*, *'Arabic*, *a'rithmetic*, *'heretic*, *'politics* ou encore *'lunatic*.
- les mots en -ETY et -ITY : l'accent se place sur la syllabe précédant le suffixe (ici l'antépénultième). Ex. : *re'alidity*, *'piety*.

Une troisième tendance que le jury observe est l'effacement trop fréquent de l'accent secondaire. Il est important de garder à l'esprit que l'apparition d'un accent secondaire est liée aux contraintes rythmiques de l'anglais. La question de l'accent secondaire ne se pose qu'à partir du moment où l'accent primaire n'est ni en première, ni en deuxième position. À défaut d'un accent primaire vers le début, c'est souvent un accent secondaire qui va apparaître pour les mots accentués vers la fin. Si deux syllabes précèdent l'accent primaire, la règle de l'alternance veut que l'on précède l'accent primaire d'un accent zéro : ,proble'matic (2010), ,under'stand (2010). Lorsque plus de deux syllabes précèdent l'accent primaire, l'accent secondaire se place sur l'accent primaire du radical : dis'criminate = dis,crimin'ation (02010), 'characterize (1000) = ,characteriza'tion (200010). Cet accent secondaire est loin d'être accessoire, tant il participe à la musicalité de la chaîne parlée.

L'accentuation des mots composés est également une source d'erreurs fréquentes. Le jury conseille à tout futur candidat la lecture du rapport 2016 qui propose un excellent rappel des règles de base. La liste des mots qui sont fréquemment l'objet des déplacements d'accent est donnée ci-dessous afin d'aider les candidats à améliorer leur accentuation et donc prononciation de mots incontournables (seul l'accent principal est indiqué) :

- 'access, 'adjective, a'lleged, 'allies, ambi'guity, am'bivalence, a'mendment, a'nalogy, a'nalysis, 'anarchy, an'tithesis, a'pology, 'aspect
- be'ginning, 'Britain
- cae'sura, 'capitalism, ca'reer (≠ 'carrier), 'category, 'Catholic, Ca'tholicism, 'character, 'colleague, 'comfortable, 'commentary, 'commentator, co'mmittee, com'parison, 'concert, 'consequence, Con'servative, con'sist, 'constitute, 'counterbalance, 'couplet, 'critic, 'criticism, cri'tique
- 'debris, de'cipher, de'corum, 'Democrat, de'mocracy, demo'cratic, 'demonstrate, de'velop(ment), 'difficulty
- e'economy, econo'mics, 'educative, edu'cational, e'ffect, 'effort, e'litist, em'body, 'emphasis, ex'patriate, en'courage, en'hanced, e'vent, e'xamine, 'excellent, 'excerpt/ex'cerpt (2 accentuations possibles), 'expert, exper'tise, 'extract (n)/ex'tract (v)
- fa'miliar, fi'nancial, 'focus, 'foreign
- 'government, 'governor, 'grammar
- hy'perbole, hyper'bolic, 'hypocrite, hypo'critical
- i'ambic (pen'tameter), 'imagery, i'magine, 'instrument, 'interesting, in'terpret, 'interview, 'irony, i'rrelevant, 'issue, i'talics
- 'liberal, 'liberalism, 'literature, 'litotes,
- 'mani'chean, 'metaphor, 'mirror
- na'rator, 'necessary
- o'ccurred, oxy'moron
- 'paradox, 'parody, 'passage, pa'ternalism, 'politician, 'positive, 'programme, pro'gressive, 'pronoun
- 'reconcile, re'current, re'ligion, re'ligious, Re'publican, 'reasoning, remi'niscent, 'rhetoric/rhe'torical
- 'satire, spec'tators, stra'tegic, 'strategy, su'perlative
- tech'nique

Phonèmes

L'accentuation tonique a un impact évident sur la réalisation des phonèmes. Les rapports successifs ont déjà mis l'accent sur les erreurs principales, qui, pour certaines, sont dues à l'influence du modèle natif français. Outre un « accent français », les erreurs phonémiques augmentent les risques de mauvaise compréhension. Nous rappelons ici certains points qui sont à la source de nombreuses confusions :

- 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*. Le cas de *this/these* est intéressant, car nombre de candidats ne se rendent pas compte que c'est surtout la voyelle qui véhicule la différence. En effet, la première consonne est la même dans les deux mots, et la deuxième peut être influencée par l'initiale du mot qui suit.
- Une meilleure maîtrise des diphtongues et triphongues 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 (ex. : *great, devoted, focus, danger, highbrow*).

Diphthongues et triphthongues sont aussi parfois utilisées lorsqu'elles ne devraient pas l'être comme pour *satire* (/æ/ et non pas /eɪ/), *country* (/ʌ/ et non pas /aʊ/), *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.
- 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, use* (N)
 - /z/ : *po'ssess, 'lose, use* (V), *close* (V)
- 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.
- Corollaire de l'accentuation tonique, la réduction des phonèmes non accentués peut être parfois insuffisante. Or on ne saurait sous-estimer l'importance du phonème /schwa/. Prononcer comme s'ils étaient accentués les suffixes en -hood de *brotherhood* ou *falsehood*, ceux en -less de *tasteless, hopeless*, les voyelles faibles de *effort, character, electorate* ruine l'effet d'un accent bien placé.
- On finira cette liste par le rappel que le préfixe dis- se prononce avec la consonne sourde /s/ même entre deux éléments voisés : *disappear, disagree*.

Grammaire

Le jury entend régulièrement des erreurs lors des présentations. Il s'agit la plupart du temps d'erreurs d'inattention et s'il va de soi que les candidats connaissent la forme correcte, ces erreurs sont tout de même prises en compte par le jury, par justice envers les candidats qui ont su les éviter.

- Tout d'abord, le jury a, cette année encore, entendu plusieurs candidats qui ne réalisaient pas le -s de la troisième personne du singulier. À l'inverse, il arrive parfois que les candidats ajoutent une terminaison flexionnelle à une forme qui devrait être une base verbale. Le jury a ainsi entendu : **it could evokED, *it may appearS*.
- Le jury recommande aux candidats d'être particulièrement vigilants durant toute la durée de l'épreuve pour éviter les constructions verbales parfois calquées sur le français (**to explain us that*) de même que la position de certains adjectifs (**an excerpt very dramatic*) ou de déterminants (**a quite convincing text*).
- À de trop nombreuses reprises le jury a entendu des substitutions de pronoms relatifs (*which* pour *who*).
- Un usage approximatif des déterminants, notamment lorsqu'il s'agit de situer un passage (**on/in/at the line X*), a également été constaté.
- La réalisation phonique rigoureuse et parfaitement audible des pluriels, génitifs et formes conjuguées est essentielle : certains -s sont soit escamotés, soit incongrûment déplacés sur le

- mot précédent ou suivant, certaines finales en –ed des participes passés laissées en suspens.
- Le jury a occasionnellement constaté l'inversion intempestive du sujet et du verbe, calquée sur la syntaxe française, et l'agrammaticalité de certains emplois de l'auxiliaire (**we can wonder why did they...*).
 - L'hésitation entre dénombrables et indénombrables sur des mots pourtant très courants (**researches*) reste présente.
 - La distinction entre *for* et *since* n'est pas toujours assurée, ni la différence entre ED et HAVE+EN.

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 précis, pertinent et nuancé adapté aux situations de communication et aux exigences des différentes épreuves. Le jury a apprécié l'emploi de collocations et de tournures authentiques, autant d'éléments qui font partie des exigences du concours. Les candidats qui s'abstiennent de tout propos nuancé par un emploi systématique de *interesting* ou *important* ou pour qui la critique ou le message est uniquement *strong* sont pénalisés par rapport à ceux qui savent trouver des mots variés qui font preuve d'un vocabulaire étendu. Le meilleur moyen d'enrichir son vocabulaire est de se confronter le plus souvent possible à l'anglais : voyages, télévision, discussions, lectures, etc. La lecture est particulièrement efficace pour permettre aux candidats d'élargir leur lexique, actif comme passif. Un entraînement régulier et rigoureux est conseillé afin que les candidats acquièrent des automatismes qui garantiront le naturel et la bonne tenue de leur expression en anglais. Le jury conseille aux candidats d'enrichir méthodiquement leur vocabulaire au fil de leurs lectures et écoutes, afin d'éviter les tournures basiques (*there is, we can see*, pour un repérage d'occurrences stylistiques) et les termes passe-partout (*to see, to present, good, important, interesting, strong*). En ce qui concerne le théâtre de Shakespeare, les candidats doivent pouvoir mobiliser une terminologie adéquate pour décrire les phénomènes de versification et de théâtralité à l'œuvre dans la pièce : *iambic pentameter, oxymoron, slapstick, burlesque, farce, satire, low comedy, artifice, dramatic irony*. Il faut également bien faire la distinction entre *metaphor, allegory, symbol* et *metonymy*, entre *irony* et *sarcasm*, entre *satire* et *parody*, et bien évidemment connaître les figures de style courantes : *simile, polysyndeton, personification*, etc. Concernant les extraits de romans, le jury attend des candidats qu'ils utilisent un vocabulaire précis. S'agissant de la narration à proprement parler, et de la caractérisation, certains termes peuvent s'avérer utiles : *author ≠ narrator, a well-wrought/well-knit ≠ loose plot, the dynamics of the plot, a twist, a surprise ending, the outer action/the inner action, free indirect speech, a stock character, a vignette, realism, storytelling, appropriation of the narrative, symbols*, etc. Il ne s'agit nullement de « jargonner », mais de savoir décrire en anglais un élément syntaxique, voire un fait de langue, lors d'une microanalyse, de pouvoir définir l'ironie et en démontrer précisément les ressorts dans un passage. Le jury est particulièrement sensible au fait qu'un candidat aura su éviter les calques lors du thème oral, maintenir un registre soutenu et varié lors des réponses spontanées produites en entretien, reformuler avec élégance la teneur d'un extrait radiodiffusé (en évitant l'emploi systématique de *say* et *explain*), autant de preuves bienvenues de maîtrise lexicale.

Toutes les remarques qui précèdent visent à permettre aux futurs candidats dont l'expression reste incertaine d'améliorer leur prestation sur un point ou un autre et de démontrer une réelle maîtrise de la langue anglaise, ce qu'on attend, somme toute, d'un enseignant agrégé.

*Rapport rédigé par Frédéric Chevalier
Avec la contribution du jury*