

ANGLAIS

Écrit

Toutes séries

Commentaire d'un texte

Dans *The House of Mirth* (trad. *Chez les heureux du monde*), publié en 1905, Wharton décrit l'ascension sociale puis la chute de son héroïne Lily Bart, qui cherche à intégrer les classes supérieures de la société new-yorkaise au début du xx^e siècle. L'extrait proposé aux candidats était tiré du livre I, chapitre 12. Les Bry, des nouveaux riches qui veulent afficher leur richesse et leur position sociale, invitent les autres membres de l'élite new-yorkaise à une soirée où une douzaine de femmes incarnent des tableaux de maître. Lily joue le rôle de l'épouse de Richard Bennett Lloyd qui est représentée gravant le nom de son mari dans l'écorce d'un arbre dans un tableau de Joshua Reynolds (1775-76).



Waddesdon Manor/National Trust

Joshua Reynolds: Mrs. Lloyd, 1775-1776

Problématique

De composition classique, le texte de Wharton explore le genre littéraire du portrait dans ses enjeux esthétiques, sociaux et idéologiques. La première partie plante le décor de cette soirée mondaine parmi l'élite de la société new-yorkaise : les tableaux vivants se succèdent à un rythme soutenu : l'accumulation des références (personnages fictionnels, artistes célèbres, personnages historiques) et la richesse picturale et architecturale de la description soulignent l'opulence de l'occasion et l'exaltation des spectateurs (I.1-30). Ce décor sert en fait de cadre à l'apparition presque messianique de Lily Bart (I. 31-46). Dans la dernière partie du texte, le commentaire vulgaire d'un des spectateurs rompt le charme : la vision évanescence de Lily laisse place à des considérations sordides

et l'intrigue romantique reprend ses droits en faisant allusion aux sentiments de Selden pour Lily. Le portrait, la peinture et les arts sont au cœur du dispositif narratif de Wharton. Il était essentiel pour commencer de bien comprendre la scène et notamment la nature de ces « tableaux vivants » (l. 3), décrits précisément dans les deux premiers paragraphes (et en particulier l. 13). Si cette tradition à l'origine religieuse qui devint ensuite une forme de divertissement très prisée aux XVIII^e et XIX^e siècles est moins connue aujourd'hui, le dictionnaire aurait pu renseigner les candidates et les candidats hésitants qui y auraient trouvé la définition suivante : « *a representation of a character, scene, incident, or of a well-known painting or statue, by one person or groups of persons in suitable costumes and attitudes, silent and motionless* ». Les artistes de rue déguisés que l'on rencontre désormais dans toutes les villes touristiques – « Statues de la Liberté », personnages célèbres – sont en quelque sorte les héritiers de cette tradition. La pratique du tableau vivant, entre théâtre, divertissement et peinture, donnait plusieurs points d'entrée dans le texte de Wharton : au double portrait que propose Lily, celui de Mrs Lloyd, mais surtout son propre auto-portrait sublimé, répond le triple portrait de Wharton, qui propose le portrait de son héroïne, à travers elle, celui de son époque, mais aussi un auto-portrait de la romancière qui s'interroge sur la nature de l'imitation, le pouvoir émotionnel de la peinture et des arts, et les limites de l'esthétisation.

Axes d'analyse

Plusieurs axes d'analyse permettaient de proposer une lecture riche et complexe du texte :

- monde ancien et monde nouveau, Europe et Etats-Unis, le tableau vivant comme appropriation culturelle ;
- le beau ; art et artifice ; imitation, illusion, réalité et vérité;
- fonction sociale des arts ;
- identité, sensibilité, désir ;
- la femme au tournant du XX^e siècle, la femme-objet ;
- le roman et la satire sociale.

Méthodologie du commentaire

Le jury a relevé un effort dans la composition des introductions, qui pour une grande partie, suivaient les étapes recommandées : introduction générale ou accroche (qui pouvait évoquer par exemple la période, le *Gilded Age*, l'auteur, des thématiques similaires évoquées dans d'autres romans ou bien encore des questions plus générales sur les arts et la peinture) ; une présentation synthétique du texte et sa structure, une problématique, puis l'annonce du plan clairement exposé. On rappellera ici que le lien avec d'autres œuvres en introduction ou en conclusion doit être pertinent et argumenté : il ne s'agit pas de meubler ou d'illustrer mais d'utiliser un exemple précis en montrant comment il permet d'éclairer et de questionner le texte à commenter : ainsi de nombreux rapprochements avec *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde ou *The Oval Portrait* de Poe ont conduit les candidats à explorer avec beaucoup de pertinence la question de l'identité dans le portrait, de la vertu ou du vieillissement. En revanche, les références à *Moby Dick*, *The Grapes of Wrath*, ou Molière, témoignent d'un manque de discernement - quand elles n'obscurcissent pas tout bonnement le propos.

La problématique doit être exprimée de façon claire, comme dans les exemples ci-dessous :

-How is the rhetoric of aesthetics instrumentalised in the service of a quest for a social identity?

-This mundane scene draws the portrait of the late 19th century elite through a mise en abyme of the art of portraiture.

-How does this text unveil the idea that art can reveal the self by showing yet an art of imitation ?

-How can we read in this extract more than just the evocation of a theatrical atmosphere that underlines the decadence of a society but a mimesis that reinforces the poiesis power of literature ?

L'on recommandera à nouveau aux candidats de vérifier qu'ils maîtrisent la forme interrogative et le style indirect : il est regrettable de voir autant de copies qui ne savent pas poser une question simple dans un style direct ou indirect.

Le plan de même doit être présenté avec la plus grande clarté - on déconseillera d'ailleurs de présenter l'ensemble du plan en une seule phrase. Il ne faut pas hésiter à utiliser les marqueurs logiques (*first, second, third, next, then, finally*). Enfin, s'il faut respecter ces différentes étapes, il faut aussi veiller à ce que l'introduction ne soit pas trop longue afin d'entrer rapidement dans le vif du sujet.

Dans leur commentaire, les candidats doivent utiliser tous les outils de l'analyse littéraire pour arriver à une compréhension fine et complexe du texte, présentée dans une démonstration logique, avec une progression d'une partie à l'autre. Les repérages thématiques et lexicaux sont une première étape mais ils ne suffisent pas. Ainsi beaucoup d'étudiants ont repéré que la théâtralité était un thème important mais sans parvenir à la relier à la question de la satire sociale, du règne des apparences, du "theatrum mundi". Il faut aussi se garder des conclusions hâtives et imprécises: la théâtralité d'un texte n'est pas un signe intrinsèque d'hypocrisie ou de dissimulation. L'hypocrisie de la scène devait être *démontrée* - en repérant par exemple dans la voix narrative les décalages entre le commentaire sentencieux du début et la description prosaïque de certaines réactions. L'ekphrasis et l'épiphanie de Selden ont été assez bien traitées, mais là encore on aurait souhaité que les candidats aient un regard plus critique sur l'enthousiasme solipsiste de Selden : les effets de transition dans la focalisation devaient inciter à plus de prudence devant les clichés romantiques.

La focalisation est un outil indispensable à la bonne compréhension d'un texte et donc à l'analyse littéraire : c'est une étape primordiale puisqu'il convient de toujours distinguer qui parle et d'analyser le point de vue, mais elle ne saurait pour autant constituer un axe d'analyse développé pendant toute une partie. Il faut surtout expliquer l'effet produit : en l'occurrence, la focalisation zéro permet de comprendre l'émotion esthétique qui envahit Selden (l.7-8, l. 24-27, l. 41-46) mais aussi son aveuglement, car s'il perçoit la vulgarité des propos d'un Van Alstyne (« Does one go to Caliban for a judgment on Miranda ? », l. 55-56), il ne semble pas comprendre le rôle ambigu de Lily, ce que souligne de façon subtile la voix du narrateur, lorsqu'il/elle emploie dans la même phrase les deux expressions opposées « the predominance of personality » (l. 31) et l'expression « flesh and blood loveliness » (l. 34)

Enfin, le texte ne doit pas être considéré comme un objet esthétique, un jeu savant de relations entre les signifiants : des micro-lectures centrées sur l'aspect visuel ou sur l'ekphrasis ont conduit parfois à une véritable myopie quant à la dimension politique du texte (ici la position des femmes) ou la signification véritable de l'apparition de Lily, apothéose de la mise en scène et non expression de la "vérité" de son être.

Langue

Le jury attire l'attention des candidats sur les erreurs de langue ci-dessous qui sont les plus communes et d'autant plus regrettables qu'elles devraient être maîtrisées à ce niveau d'études, même chez les non-spécialistes :

- les problèmes d'orthographe sur des mots très simples (**Literatur* ; **litterature* ; **writen*, **writting* ; **movments* ; a **mondain atmosphere* ; **Shakespear*...) et les noms propres des personnages principaux du texte et de l'auteur mal orthographiés (**Lili*; **Seldent* ; **E. Whartone*)
- les problèmes de vocabulaire : **To what extend...* ; **we assist to a representation a *paint; action begins in medias *rush; comedians**; the **research of beauty* ; confusion entre *critic*, *critique*, *criticism*;
- les génitifs impropres : **the New York's elite society* ; **a Shakespeare's play* ; the **society's criticism*...
- les articles : **the Lily Bart's portrait* ; a focus on **public's reaction* ;
- les accords : *the US *are* ; *people *begins*...
- la forme interrogative et le style indirect : *we can wonder how *does the text convey Lily Bart's tragic existence through the vivid presentation tableaux vivants?*
- les "S" oubliés à la troisième personne, les prétérits et participes passés incorrects.

Le jury a néanmoins eu le plaisir de lire de nombreuses copies rédigées dans une langue fluide et authentique, sans jargon superflu, et il encourage vivement les candidats et les candidates qui n'ont pas encore acquis cette maîtrise linguistique et la maîtrise du commentaire à s'inspirer des relevés qu'ils pourront consulter dans les précédents rapports, pour corriger systématiquement leurs erreurs et progresser.

Exemples de micro-lectures

Art, Self and Society / La recherche du beau

La scène est placée sous le signe du tableau du *Printemps* (*Primavera*, ca. 1482) de Botticelli qui symbolise les idées humanistes de la Renaissance italienne : la présentation théâtrale du tableau qui ouvre l'extrait (« the parting of the first curtain », l.1) souligne son importance puisque dans une mise en abyme, le tableau vivant annonce une soirée dédiée à la beauté, à la grâce et à l'amour : les

étudiants et étudiantes qui connaissaient bien le tableau de Botticelli auront pu noter qu'il offre comme une miniature de la scène qui va se dérouler sous nos yeux, annonçant les trois Grâces new-yorkaises (Carry Fisher, Miss Smedden, la jeune Mrs Van Alstyne) qui vont défiler sous le regard de Vénus, tandis qu'aux deux extrémités du tableau s'opposent les deux protagonistes masculins, d'un côté l'inquiétant Zéphyr (qui pouvait annoncer l'impudique Mr. Van Alstyne) et de l'autre Mercure (qui pouvait figurer la posture romantique et passive de Selden dans l'extrait).

Il était important de bien identifier les changements de focalisation qui créaient un jeu de *perspectives* : la focalisation zéro permettait au narrateur de commenter la scène décrite (non sans une féroce ironie) et d'exprimer la psychologie des personnages, notamment de Lily et Selden, dans une scène presque complètement dépourvue de dialogues. Les tableaux vivants sont organisés tel un spectacle à l'attention de l'assistance new-yorkaise, mais ils témoignent aussi d'une **mise en scène sociale et culturelle** : les nombreuses références artistiques aux plus grands maîtres de la peinture et à leurs œuvres (Botticelli, Goya, Van Dyck, Tiepolo, Reynolds...) servaient à caractériser le milieu socio-culturel d'un public éduqué. L'objectif est de reconnaître les œuvres d'art (« Titian's daughter », l. 17, a characteristic Vandyck », l. 20) et par ce biais de reconnaître ceux qui font partie de cette élite : « That must be Kate Croby, to the right there » (l. 26). Au capital culturel que déploient Mrs Bry et Morpeth, répond un étalage de richesses qui correspond au New York mondain de la fin du 19^e siècle, le « Gilded Age » décrit par Mark Twain : dans une scène où art et réalité se confondent, le faste des costumes et du décor (« her gold salver laden », « the harmonizing gold of rippled hair and rich brocades », « pearl-woven heads », « satin », « marble architecture » l. 17-22) symbolise l'enrichissement de la nouvelle société new-yorkaise que l'on retrouve dans les romans de Edith Wharton et Henry James. L'effet d'accumulation créé avec la succession des noms d'artistes (qui deviennent des noms communs, « a more typical Goya », l. 14, « a characteristic VanDyck », l. 20) est à l'image d'une société qui compte alors parmi les plus grosses fortunes mondiales : les Rockefeller, Carnegie, ou Vanderbilt (auquel faisait peut-être écho le nom Van Alstyne) ont ainsi à la fin du 19^e siècle massivement investi dans les arts et constitué certaines des plus riches collections artistiques - parfois par goût mais aussi très souvent par calcul financier et dans un souci de positionnement social.

Si la narration souligne donc dans un premier temps la fonction sociale de l'art, le spectacle proposé affiche aussi une ambition artistique et esthétique : le beau n'est pas seulement un sentiment de plaisir universel à la vue de lignes harmonieuses et proportionnelles (« The unanimous « Oh ! » of the spectators », l. 31-32) mais c'est un **jugement esthétique** (« a corresponding adjustment of the mental vision », l. 5; « the responsive fancy », l. 6). L'expérience du sentiment du beau donne accès à une vérité supérieure (« magic glimpses of the boundary world between fact and imagination, l. 7). La beauté de Lily Bart produit une émotion esthétique qui permet l'appréhension de la **vérité**, la vérité psychologique du personnage de Lily Bart (« Her impulsion... had yielded to her truer instinct », l. 38 ; « the real Lily Bart », l. 44) ainsi qu'une vérité transcendante (« catching for a moment a note of that eternal harmony of which her beauty was a part », l. 46). Lily a ainsi recherché la vérité plutôt que l'ornement dans le choix de son personnage (« without distracting accessories of dress or surroundings », l. 39). Elle reste elle-même dans ce tableau (l. 34-35) même si elle apparaît sous les traits d'une nymphe des bois (l. 40). C'est à ce titre qu'elle incarne la beauté moderne, mélange de l'éphémère et de l'universel pour Baudelaire : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (« Le peintre de la vie moderne », *Curiosités Esthétiques*, p. 467).

La beauté de Lily Bart n'est pas que physique : le tableau révèle la beauté de son âme (« her artistic intelligence », l. 33, « the touch of poetry in her beauty », l. 42) et conduit Selden à une illumination épiphane : « for the first time he seemed to see the real Lily Bart » (l. 44). Cette révélation soudaine et intense (« so vivid », « for the first time », l. 43-44) semble lui ouvrir les yeux sur ses propres sentiments (« he felt an overmastering longing to be with her again », l. 60) : Selden « reconnaît » Lily (« The Lily we know », l. 64).

Si cette épiphanie conduit Selden à une vision de vérité, le cadre esthétique et narratif des tableaux vivants, qui repose sur de multiples illusions, amène à reconsidérer son authenticité.

Imitation and Illusion / Art et artifice

Les tableaux vivants sont une illusion (« such illusions », l. 9) à plusieurs titres : ils proposent une illusion picturale qui est double puisqu'il s'agit de créer grâce à des acteurs vivants et immobiles l'illusion d'un tableau, qui lui-même prétend créer l'illusion de la réalité. L'illusion n'est pas que picturale, mais aussi idéologique, car il s'agit bien moins d'éveiller le regard du spectateur à la beauté

– on notera l'ironie cinglante du narrateur qui compare l'abandon esthétique de Selden à l'émerveillement d'un enfant (l. 8) – que de proposer un divertissement social et de célébrer un rite de passage. Wharton imprime le rythme de la danse des trois Grâces du tableau de Botticelli à sa prose en retournant la description pour révéler les dessous de cette occasion artistique : les tableaux vivants révèlent une société qui veut faire illusion.

Le divertissement des tableaux vivants est une distraction mais aussi surtout un prétexte pour mettre en valeur la beauté des jeunes filles : « O how lovely Lulu Melson looks! » (l. 25-26). L'art est remplacé par l'**artifice** : le champ sémantique de la peinture disparaît derrière celui du maquillage dans la description du sourire de Carrie Fisher, « her frankly painted smile » (l. 16). La focalisation zéro permet au narrateur d'ironiser en soulignant le contraste entre l'émotion esthétique de Selden, exprimée en termes de profondeur (« the vistas of fancy », l. 25), et le clinquant des costumes et des couleurs (« all sheeny textures », « a brilliant Miss Medden », « the exaggerated glow », l. 15-21), teinté de superficialité et évocateur là aussi du *Gilded Age*. Selden est le seul à réellement comprendre la beauté de Lily Bart, tandis que Ned Van Alstyne incarne l'ignorance bourgeoise (« unfurnished minds », l. 5).

Wharton souligne le contraste entre le tableau vivant qu'incarne Lily Bart et les autres tableaux (« a thrill of contrast », l. 29) grâce à l'apparition théâtrale du nom de son héroïne en fin de phrase et de paragraphe. Mais à la lecture de la description du tableau qu'incarne Lily Bart, c'est surtout le contraste comique dans la structure de la phrase qui permet de saisir l'ironie de la voix narrative : « Here there could be no mistaking the predominance of personality... a tribute to the flesh and blood loveliness of Lily Bart » (l. 33) : en effet, si la première partie de la phrase salue la *personnalité* de Lily Bart, celle-ci se voit remplacée à la fin de la phrase par une remarque appuyée sur ses charmes physiques. Son vêtement peut-être transparent (« her pale draperies », l. 39) laisse deviner des courbes séduisantes.

L'émotion suscitée n'est plus artistique, il s'agit d'émoustiller le public. Les tableaux vivants sont un dispositif de séduction : la brièveté des apparitions (« each evanescent picture », l. 24, « the fugitive curves of living flesh », l. 11), le jeu des étoffes qui font écran mais dévoilent par transparence les formes des jeunes filles (« the delusive interposition of layers of gauze », l. 4) suscitent le désir. Les allusions à la chair des figurantes (« the fugitive curves of living flesh », l. 11, « the flesh and blood loveliness of Lily Bart », l. 33) font écho à la nudité des grâces et de la nymphe Chloris dans le *Printemps* de Botticelli, seulement revêtues de voilages transparents. Les tableaux vivants sont ainsi le théâtre d'un jeu de la séduction où les figurantes regardent ceux qui les regardent (« the wandering light of young eyes », l. 12). On devine également l'attirance entre Selden et Lily : Selden évoque un sentiment de communion (« the world in which he and she had once met for a moment », l. 59) tandis que l'inimitié qu'entreprendrait Selden à l'égard de Lily selon les propos rapportés par Gerty Farish semble exagérée et donc feinte (« she always says you dislike her », l. 66).

Derrière l'apparence festive et joyeuse de la scène, caractérisée par les sourires (l. 16), les regards appuyés (l. 15), l'enthousiasme de Gerty Farish (l. 25), une inquiétude sous-jacente vient s'immiscer. Bien qu'il s'agisse de tableaux « vivants », la référence aux mannequins de cire (« wax-works », l. 6) évoque d'emblée un spectacle morbide. Le sentiment d'harmonie vers lequel tend Selden n'est que fugitif (« for a moment a note of that eternal harmony », l. 45). L'épiphanie esthétique dont il fait l'expérience correspond à une prise de conscience du destin tragique de Lily Bart (« the whole tragedy of her life », l. 58) : Lily ne peut échapper à la vulgarité de son milieu et au jugement lubrique d'un homme marié (l. 47-48). Plus tragique encore cependant, le désir de Selden se révèle être aussi évanescent que les tableaux eux-mêmes (« the touch of poetry that Selden always felt in her presence, yet lost sense of when he was not with her », l. 43). La beauté de Lily Bart incarne la vie en opposition à la beauté morte de Mrs Lloyd (l. 36) mais le mouvement que fait Lily vers l'intérieur du tableau (l. 35) est mortifère car il suggère un emprisonnement : le cadre devient la métaphore de la cage dorée que représenterait pour elle un mariage avantageux. Loin de dissiper ces inquiétudes, Selden enferme Lily dans une autre image littéraire, puisqu'elle devient à ses yeux Miranda, l'héroïne de *La Tempête* de Shakespeare. L'épiphanie de Selden, la tempête de son âme (l. 54-56), n'est qu'une illusion, comme la tempête de Prospero. S'il reconnaît Lily et comprend le sort tragique qui l'attend, Selden reste impuissant : il reste dans la contemplation distante (Lily, telle « Miranda », est digne d'« admiration ») et face à l'image d'une Lily implorante (l. 59), il détourne le regard pour répondre à sa cousine Gerty Farish.

A Social Satire / Portrait of a Lady

Les tableaux vivants sont donc moins une création artistique qu'un jeu de masques qui révèle un rituel marchand.

Si Vénus apparaît comme la figure tutélaire de ce texte, puisqu'elle est le personnage central du *Printemps* de Botticelli qui ouvre la description, le tableau de Kauffmann évoqué plus loin précise la nature de la scène : dans ce tableau, les nymphes s'empresstent autour de l'autel de l'amour (« the altar of love », l. 21). Le spectacle organisé par Mrs Bry est donc moins un hymne à l'amour qu'un **marché du mariage** où les jeunes gens fortunés de New York viennent chercher une épouse tandis que les jeunes femmes espèrent trouver un mari.

La soirée mondaine prend des allures de scène de marché, où s'organise le commerce des corps. Les figurantes sont classées par « types », avec des femmes à la peau sombre, comme Carrie Fisher (l. 15), des physionomies nordiques (« the frailer Dutch type », l. 19) ou plantureuses (l. 17). Le public se presse pour voir les jeunes femmes d'aussi près que possible : l'allusion phallique à la moustache de Mr Van Alstyne (« Mr Van Alstyne's scented moustache had brushed Selden's shoulder whenever the parting of the curtains », l. 50) laisse peu de doute sur la nature de son enthousiasme à découvrir ces beautés légèrement vêtues. L'autel de l'amour, « the altar of love », prend des allures de scène sacrificielle où les jeunes femmes sont jetées en pâture aux regards concupiscent. Le commentaire de Van Alstyne n'est pas isolé (l. 52-53) et ses propos graveleux cachent une violence sous-jacente, ainsi que le suggère la comparaison avec Caliban qui dans la pièce de Shakespeare tente de violer Miranda.

L'onomastique de Lily Bart évoque le sort tragique de l'héroïne : son prénom évoque la beauté éphémère et la blancheur du lis, symbole de pureté et d'innocence, tandis que son nom de famille ancre Lily dans la réalité sociale et économique de son époque. Dans la société mondaine du New York au tournant du xx^e siècle, une jeune femme sans revenu qui n'est pas une héritière a pour seule issue de monnayer sa beauté et sa virginité en faisant un mariage riche (« Bart » rappelle « barter », le troc ou l'échange). Les femmes américaines modestes du début du xx^e siècle n'ont que le mariage pour accéder aux classes supérieures. Les figurantes sont silencieuses et leurs noms disparaissent derrière le nom de peintres qui sont tous masculins à l'exception de Kauffmann (« a more typical Goya », l. 14; « Titian's Daughter », l. 17, a Watteau group of lute-playing comedians », l. 22). Ce changement de nom anticipe celui qui interviendra lorsqu'elles se marieront.

Le roman réaliste devient une satire sociale lorsque Wharton pointe l'hypocrisie qui permet aux spectateurs d'étudier les atouts naturels des femmes dénudées sous le prétexte d'un divertissement artistique. L'ironie de Wharton se déploie dans l'ambivalence de certains mots. Ainsi le narrateur présente Van Alstyne comme un « connaisseur » (« that experienced connoisseur, Mr. Ned Van Alstyne », l. 49) : le terme emprunté à l'esthétique pour désigner un homme de goût, s'oppose en tout point au commentaire cru, matérialiste et vulgaire de Van Alstyne (l'emphase et la forme exclamative interrompent de façon brutale la méditation de Selden). Il suggère aussi que Van Alstyne est amateur de jeunes filles qu'il collectionne peut-être comme on collectionne des tableaux. Les « lignes » (l. 48) qui l'intéressent ne sont pas les lignes de fuite ou la perspective du dessin mais bien les courbes physiques des jeunes femmes.

Lily est elle-même prise au piège de ce marché matrimonial et son personnage n'échappe pas à l'ironie du narrateur. Lorsque Lily, par le biais d'une focalisation interne, justifie le choix d'incarner Mrs Lloyd en invoquant un instinct de vérité (« the truer instinct of trusting her unassisted beauty », l. 38), l'adjectif « truer » est antithétique : l'ambition de Lily n'est pas tant d'incarner une vraie beauté que de donner à voir son anatomie (« without distracting accessories of dress or surroundings », l. 39). Il est d'ailleurs symptomatique que Lily renonce au portrait d'une femme forte, Cléopâtre, reine et guerrière, pour préférer à sa place une figure domestique et une épouse, Mrs Lloyd, qui pour l'éternité restera la femme de son mari. Tout aussi séduisante qu'elle soit dans ce tableau vivant, la pose de Lily (« from her poised foot to her lifted arm », l. 41) évoque un équilibre fragile, annonciateur de la tragédie à venir.

Dans ce texte, Wharton pratique l'art du portrait pour construire ses deux personnages romanesques, tout en proposant une satire sociale d'un milieu qu'elle connaît fort bien grâce à son regard ironique. Si elle dénonce les faux-semblants d'une société consumériste et matérialiste dominée par le patriarcat, elle témoigne aussi de la vitalité d'une culture américaine qui s'affranchit des modèles culturels européens en pratiquant le mélange des genres, entre esthétique baroque du clinquant et mise en scène théâtrale. Wharton, elle-même figure mondaine de cette société new-yorkaise qu'elle décrit si bien, échappa à la tragédie annoncée pour Lily Bart : femme de lettres reconnue, journaliste, elle fut aussi une femme d'action qui s'engagea pendant la Première guerre mondiale en France pour prendre soin des blessés et réfugiés. Elle reçut le titre de Chevalier de la légion d'honneur en 1916 pour son action. Elle fut aussi la première femme récompensée par le

Pulitzer Prize en 1921 pour son roman *The Age of Innocence*, et la première femme écrivain à recevoir un doctorat *honoris causa* (Yale University) en 1923.

Traduction d'une partie du texte

Le passage à traduire se focalisait sur l'apparition de Lily Bart sous les traits de Mrs Lloyd, ainsi qu'elle apparaît dans le tableau de Reynolds. Le vocabulaire comportait peu de difficultés lexicales réelles mais le champ sémantique de la peinture (*image, scene, painting, brushwork, canvas, setting, surroundings, background*) demandait une grande précision pour éviter toute confusion entre les acteurs de cette soirée et les personnages représentés. Certains autres termes nécessitaient au contraire une utilisation judicieuse du dictionnaire (l'emploi moins connu sans doute de *relieve* par exemple). La difficulté principale était cependant d'ordre syntaxique : il fallait être extrêmement rigoureux dans l'analyse de la syntaxe pour traduire les multiples relatives et concessives qui articulent les longues phrases de Wharton. De nombreuses difficultés classiques ont permis aux candidats aguerris de se distinguer en appliquant la méthodologie de la traduction : la recatégorisation grammaticale avec le chassé-croisé pour la traduction des verbes prépositionnels (*leading him so far down, they figured in; stepped, not out of, but into*), un bon découpage syntaxique et des réaménagements pour la traduction des groupes nominaux complexes (*distracting accessories of dress and surroundings, its suggestion of soaring grace*). Il est utile de conseiller aux candidats la plus grande vigilance lorsqu'ils procèdent à des réaménagements : ils doivent d'abord identifier la nature du problème rencontré avant d'envisager la meilleure solution (qui pourra consister en un calque lorsque c'est possible, en un étoffement, en une modulation, ou en une recatégorisation ...). Ce travail d'analyse s'effectue à l'échelle du groupe nominal d'abord, puis à celle du prédicat, avant d'examiner la structure de la phrase toute entière. Ainsi il convient d'éviter tout aménagement qui ne serait absolument pas nécessaire. La dynamique du passage à traduire, avec les effets de surprise que ménage Wharton, imposait la plus grande prudence et excluait presque toujours les modifications dans l'ordre des différents segments.

Outre les difficultés spécifiques du texte et les contraintes générales liées à l'exercice de la traduction, le jury alerte les candidats sur ces fautes récurrentes :

- un usage impropre et minimaliste de la ponctuation (qui peut entraîner de graves ruptures de construction) ;
- des fautes d'accord et de conjugaison (qui font parfois perdre de précieux points à des copies assez bien traduites) ;
- une méconnaissance des règles de l'accord du participe passé (devant *être* et *avoir*) ;
- des accents inexistantes ;
- des énoncés incohérents.

On souligne aussi l'importance de rendre une copie propre et lisible : un énoncé qui n'est plus reconnaissable à cause d'une écriture dégradée est compté comme un barbarisme. Enfin, le titre de l'ouvrage dont est tiré le texte n'est jamais à traduire.

Malgré ces difficultés, le jury a eu le plaisir de lire de très bonnes et d'excellentes copies qui ont su proposer des traductions à la fois fidèles et élégantes. Que ces candidats soient ici chaleureusement félicités.

Rappel du barème

Fautes de première catégorie	Orthographe d'usage, accents non grammaticaux, faute de ponctuation, majuscule (oubliée ou inutile).
Fautes de seconde catégorie	Faux-sens, sous-traduction et sur-traduction, calque lexical, maladresse, erreur de registre, collocation douteuse.
Fautes de troisième catégorie	Contresens lexical, ajout, erreur sur les prépositions, les articles et déictiques, erreur méthodologique, omission d'un mot.
Fautes de quatrième catégorie	Contresens sur un groupe de mots, calque de structure, orthographe grammaticale, faute de syntaxe, collocation malheureuse ou abusive, faute de temps ou de modalité, accents grammaticaux, accords.
Fautes de cinquième catégorie	Non-sens, réécriture d'un groupe de mots, omission lexicale majeure, faute de grammaire élémentaire, faute de conjugaison, importante rupture de construction, barbarisme sur un mot.

Proposition de traduction

Chaque tableau évanescant éveillait chez Selden la faculté de l'esprit à bâtir des visions, le plongeant dans une rêverie si profonde que même les commentaires ininterrompus de Gerty Farish, « Oh, comme Lulu Melson est ravissante ! », ou bien « Ce doit être Kate Corby, là-bas, à droite, vêtue de pourpre », ne pouvaient dissiper le charme de l'illusion. En effet, la personnalité des actrices s'était fondue si habilement dans les scènes où elles figuraient que même les observateurs les moins inspirés ressentirent inmanquablement un frisson de plaisir devant le contraste qui s'offrit à eux quand le rideau s'ouvrit soudainement pour découvrir un tableau qui était sans fard et sans ambages le portrait de Miss Bart.

Nulle place au doute en ce cas précis : c'était bien la personnalité qui prédominait ; les « Oh » unanimes des spectateurs saluaient non pas le coup de pinceau de Reynolds dans sa toile intitulée « Mrs Lloyd », mais la beauté physique de Lily Bart. Celle-ci avait fait montre de son intelligence artistique en sélectionnant une physionomie si proche de la sienne qu'elle pouvait incarner la personne représentée sans cesser d'être elle-même. On eût dit qu'elle était non pas sortie du tableau de Reynolds, mais qu'elle s'y était glissée, évinçant le spectre de la beauté défunte du peintre grâce au rayonnement de sa grâce bien vivante. La tentation qu'elle avait eue de se mettre en scène dans un décor splendide (elle avait un moment pensé à se montrer sous les traits de la Cléopâtre de Tiepolo) avait laissé place à un instinct plus authentique, celui de s'en remettre à sa seule beauté, et elle avait choisi à dessein un tableau où ne figurait aucun accessoire vestimentaire ou scénique susceptible de distraire l'attention. Le pâle drapé qui l'habillait et le feuillage en arrière plan sur lequel sa silhouette se détachait, avaient pour seul but de souligner les courbes élancées semblables à celles d'une nymphe, qui dessinaient un mouvement gracieux depuis son pied posé en équilibre jusqu'à son bras levé vers le ciel.

1) Each evanescent picture touched the vision-building faculty in Selden,

Comme toujours en version, ce tout premier segment ne pouvait se traduire correctement sans l'analyse préalable du texte qu'il introduit, ainsi que de l'ensemble du texte soumis à commentaire.

En effet, la question se posait du choix du temps. L'imparfait s'imposait dès lors que l'on comprenait la situation de Selden contemplant un spectacle dans son déroulement. Ce fut heureusement le choix de la plupart des copies. Sur le plan lexical en revanche, trop de candidats se sont appuyés sur la proximité de « *touched* » avec le français pour traduire mot à mot, et nous avons pu lire beaucoup de calques allant du simple mal dit à la collocation hasardeuse (**excitait la faculté*), voire au contresens de construction : ici, on pouvait dire que les tableaux « stimulaient », « sollicitaient », ou « faisaient vibrer » l'imagination de Selden. La traduction très fréquente de « *picture* » par « image », voire « photographie », au lieu de « tableau » trahissait un défaut de compréhension de la nature du spectacle décrit.

La principale difficulté du segment portait sur la compréhension du groupe nominal « *the vision-building faculty* ». Au-delà des calques, les contresens, voire les non-sens (**vision d'ensemble de l'immeuble*), pouvaient être évités si l'on s'appuyait à la fois sur le sens général du texte, et en particulier la compréhension du rôle de Selden en tant que spectateur particulièrement réceptif, et sur la reconnaissance de la structure grammaticale du qualifiant « *vision-building* » et de la nature du déterminant « *the* », pour comprendre qu'il s'agissait ici de *l'imagination* de Selden.

Plus généralement, nous avons regretté que certains candidats jugent opportun de bouleverser l'ordre des segments d'une phrase et en changeant la syntaxe sans que la correction du français rende nécessaires ces aménagements : il nous semble important de conseiller aux candidats de résister à cette tentation et de respecter le texte source, dans sa logique causale ou temporelle. Ces déplacements de segments font courir à ceux et celles qui les pratiquent de gros risques de contresens de construction.

2) leading him so far down the vistas of fancy that even Gerty Farish's running commentary

Ce segment présentait des problèmes de nature différente. Il fallait d'abord comprendre et rendre la métaphore « *vistas of fancy* », qui pouvait donner lieu à de multiples traductions : « rêveries infinies », « les chemins / contrées de l'imaginaire », « ouvrant son imagination à de telles perspectives ». En l'occurrence, il fallait surtout éviter de voir en « *fancy* » l'expression d'un désir amoureux, confusion certainement faite par les candidats en raison de leur connaissance de l'expression « *to fancy someone* ». Trop peu de candidats ont su éviter les calques : « commentaire » au singulier pour « *running commentary* », ou « *down* » de « *leading down* », traduit par « en-dessous » ou « sous ». En effet, il est à rappeler que les verbes prépositionnels sont plus facilement abordés en utilisant la technique du chassé-croisé, ce qui permettait dans ce cas de rendre « *down* » par « plongeant ». En ce qui concerne la syntaxe, il fallait impérativement s'assurer que la notion portée par « *so* » figurait bien dans la traduction, car l'omission risquait de provoquer une incohérence dans le segment suivant.

De même, la ponctuation qui terminait ce segment était capitale. Les candidats qui ont utilisé le deux-points pour introduire le discours direct de Gerty Farish ont été sanctionnés car cela produisait une rupture syntaxique inadmissible. Une relecture attentive de la phrase dans son intégralité aurait pu éviter cette erreur.

3) — « Oh, how lovely Lulu Melson looks! » or: « That must be Kate Corby, to the right there, in purple » —

Le travail de traduction, rappelons-le, concerne aussi la ponctuation : le tiret cadratin reste un calque de l'anglais. Dans de nombreux cas, la solution consiste à substituer aux tirets des parenthèses, acceptables ici, avec ce bémol que l'extrait à traduire comporte plusieurs occurrences de tirets et que les remplacer systématiquement par des parenthèses alourdissait le texte. Dans ce segment, une virgule est la solution la plus élégante.

Quelques candidats ont pris le diminutif « *Lulu* » pour un prénom masculin. Le texte n'indiquait pas clairement qu'il s'agissait d'une femme, si ce n'est que le terme « *lovely* » ne s'applique guère à un homme, a fortiori au début du xx^e siècle. En outre, la confusion des genres témoignait d'un manque de compréhension globale du texte : ce sont ici majoritairement des femmes qui se donnent à voir, et les spectacles de tableaux vivants, fort prisés à cette époque tant en Europe qu'aux Etats-Unis, étaient souvent l'occasion, entre autres, de présenter au regard des hommes les jeunes filles/femmes en quête d'époux.

De la même manière, il pouvait sembler anodin d'écorcher l'orthographe des noms propres, (« *Nelson* » au lieu de « *Melson* »), mais cette inexactitude signale aussi un manque de rigueur, qui pouvait ensuite orienter le candidat vers une fausse piste onomastique.

« *Looks* » a été l'occasion de divers types d'erreurs : l'adjonction de « *semble* » ou « *a l'air* » est un faux-sens tandis que les pires erreurs faisaient de « *looks* » un substantif (« les regards »).

Enfin, « *there* » a souvent donné lieu à de mauvais découpages syntaxiques, beaucoup de candidats l'associant à « *right* » (« *right there* ») : « *there* » signifie « Là », tandis que « *here* » signifie « ici », les deux termes n'étant pas dans ce segment interchangeables.

4) did not break the spell of the illusion.

La rupture syntaxique induite par l'incise a trop souvent conduit à des fautes d'accord entre le pluriel « les commentaires incessants » et le singulier « n'interrompait pas ». Le jury rappelle une nouvelle fois la nécessité absolue de relire systématiquement la traduction, avec une attention toute particulière pour les accords qui comptent parmi les fautes les plus lourdement pénalisées.

Il fallait veiller à utiliser l'imparfait pour « *did not break* », puisqu'il est question des commentaires récurrents de Gerty Farish qui se produisent à plusieurs reprises, dans la durée.

L'usage du dictionnaire a conduit certains candidats à traduire « *spell* » par « court instant » (voire même par « épellation »). D'autres ont traduit trop littéralement par les termes maladroits de « sort », « envoûtement » ou « sortilège ». Nombreux cependant sont les candidats qui ont pensé à l'idée de « magie », ou de « charme », qui étaient les traductions à privilégier, et à construire avec la collocation adéquate (« rompre le charme », « briser la magie »).

5) Indeed, so skilfully had the personality of the actors been subdued to the scenes they figured in

L'une des difficultés principales du segment consistait à traduire « *the personality of the actors* » en respectant les règles de la distributivité, le pluriel « les personnalités » n'étant pas acceptable.

De même, l'ordre de l'énoncé du texte source témoignait d'une forme emphatique, que beaucoup de candidats n'ont pas reconnu, traduisant « *so skillfully had* » comme s'il s'agissait d'une proposition indépendante. En français, il fallait donc traduire le sujet en premier ou éventuellement réorganiser à l'aide d'une voix active avec « on ».

De nombreux candidats n'ont pas compris le sens de « *subdue* » qu'ils ont traduit par « associer » ou « soumettre », des contresens. Ces traductions ont induit d'autres erreurs sur la préposition « *to* ». Le jury conseille aux candidats de relire leur traduction pour s'assurer que la phrase obtenue ait un sens.

D'autres candidats ont traduit « *actors* » par « figurants » et ensuite « *figured* » par « figuraient ». Cette répétition alourdit considérablement la phrase française et constitue une erreur de méthode. Le jury a accepté le masculin et le féminin (« acteurs » ou « actrices ») ; le terme « interprètes » était aussi le bienvenu.

6) that even the least imaginative of the audience must have felt a thrill of contrast

La principale difficulté portait ici sur « *The least imaginative* » qui fait référence à « *unfurnished minds* » : les adjectifs substantivés ont donc un sens pluriel, qu'il ne fallait pas rendre par un singulier,

comme dans les exemples suivants : « *la moindre personne » , « *la moindre once de sensibilité imaginative » , « *la médiocre imagination » , *« la partie la moins douée d'imagination de l'assistance » . Il fallait également s'interroger sur la valeur du modal *must* - épistémique ici - et veiller au choix du temps du passé : un passé simple s'imposait ici, et non un plus-que-parfait (« *avait dû ressentir »). Le mot « *audience* » a souvent été considéré comme transparent : le calque lexical est un contre-sens, rappelons qu'il s'agit ici du public, et non d'une audience. Il était également souhaitable d'étoffer la préposition *of* dans le syntagme *thrill of contrast* pour éviter le calque syntaxique « *le frisson *du contraste », « *un frisson *de contraste ». Enfin, le mot « *thrill* », dans ce contexte, était à lire dans son acception de sentiment (excitation), plus que de sensation physique (*frisson).

7) when the curtain suddenly parted on a picture which was simply and undisguisedly the portrait of Miss Bart.

Il convenait ici d'être attentif au temps (le passé simple) et au choix de la collocation pour éviter les formulations maladroites (« *Les rideaux s'ouvrirent », « le rideau *se sépara en deux »). Les adverbes « *simply and undisguisedly* » étaient une forme d'emphase et non un jugement moral (« *de manière non dissimulée », « sans le moindre *déguisement », respectivement un faux sens et un contresens). Concernant les titres de civilité, on rappelle qu'il est presque toujours préférable de garder les termes anglais pour ne pas franciser le contexte : « *Mademoiselle Bart » était une faute de méthode, à laquelle s'ajoutait un contresens quand Miss Bart était traduit par « *Madame Bart ». Enfin, là encore, il était essentiel de ne pas modifier l'ordre de la phrase et de garder « le portrait de Miss Bart » en fin de phrase afin de ménager le même effet que dans la phrase de Wharton, où l'apparition de Lily suscite chez le lecteur la même surprise et la même attente que chez les invités de Mrs Bry.

8) Here there could be no mistaking the predominance of personality

Ce segment qui ouvre le deuxième paragraphe ne comportait pas de difficultés majeures, si ce n'est de porter attention à la ponctuation de rigueur en début de paragraphe (retour à la ligne et alinéa) et au choix du déictique pour situer l'énonciation.

De nombreuses traductions étaient acceptables pour le déictique « *Here* » : « Ici », « Là », « Dans cette scène », « Dans ce tableau ». Attention toutefois à l'emploi correct des locutions, car des utilisations incomplètes (« *à ce moment »), mal construites (« sur ce tableau ») ou mal employées (« à ce moment-là », « dans ce cas ») ont été pénalisées.

Le temps verbal de mise est l'imparfait, dans la mesure où le contexte est désormais la contemplation d'une scène dans une durée prolongée.

Des choix incorrects de l'article pour traduire « the predominance of personality » ont été relevés à de nombreuses reprises : l'adjectif possessif « *sa » ou l'article zéro ne faisaient pas état du constat général que reflétait l'article « *la* personnalité ».

Outre les fautes d'orthographe sur « personnalité » et « prédominance », et la traduction inexacte de l'anglais « predominance » (« *domination », « *proéminence », « *importance », « *supériorité », « *primat », « *qui avait le dessus », « *mise en avant »), une autre difficulté éventuelle consistait à traduire correctement « there was no mistaking » : les ajouts (« *ils ne pouvaient pas se tromper »), la confusion singulier/ pluriel (« il ne pouvait y avoir d'erreurs »), l'emploi de prépositions inadéquates (« se méprendre *avec / *dans »), ou les problèmes de registre (« *passer à côté de ») ont également été sanctionnés.

L'emploi du passif pour contourner l'absence de sujet généré par « *there could be* » engendrait des formulations assez laborieuses, tandis que des tournures françaises à la forme active qui maintenaient l'absence de sujet précis (« on ne pouvait se méprendre », « nul doute que », « il ne pouvait y avoir d'erreur ») ont été accueillies favorablement.

9) — the unanimous « Oh! » of the spectators was a tribute,

Ce segment a généralement été bien réussi. La difficulté principale était lexicale: le mot « *tribute* » a parfois été traduit par « *acclamation », « *remerciement », « *récompense » ou encore « *tribut ». Il fallait éviter le calque « les unanimes "Oh" », fort maladroit, et rester vigilant quant à l'articulation de ce segment avec le segment suivant. Des exemples de bonnes traductions incluent « le « oh » prononcé en chœur par les spectateurs / le "oh" que firent d'une voix tous les spectateurs était un hommage ».

10) not to the brush-work of Reynolds's « Mrs. Lloyd » but to the flesh and blood loveliness of Lily Bart.

La première difficulté était l'expression « *brush-work* », qui fait référence à la technique picturale de Reynolds et non à l'œuvre elle-même (« le *tableau », « la *peinture », etc.). L'expression « le coup de pinceau » convenait ici, à condition d'éviter le pluriel (« *les coups de pinceau », « le coup de *pinceaux ») qui conduisait à des faux-sens. Les calques lexicaux, souvent vides de sens dans ce contexte (« le *travail de la brosse »), ont été lourdement sanctionnés. Le génitif anglais a donné lieu à des inversions qui auraient pu facilement être évitées et qui modifiaient en profondeur le sens du passage (« *le tableau Reynolds peint par Mrs. Lloyd »).

Il est d'usage que le titre du tableau ne soit pas traduit (« *Madame Lloyd », ou pire encore « **Monsieur Lloyd ») et il était impératif de conserver les guillemets ou de le souligner (équivalent des italiques typographiques).

La plus grande difficulté était l'expression « *flesh and blood loveliness* ». Il était difficile de trouver un substantif pour traduire « *loveliness* » dans son sens d'« adorable » (attention aux barbarismes comme « *adorabilité »). Le terme « beauté » convenait ici pour cette raison. Il était grammaticalement impossible de considérer que seul « *blood* » venait qualifier « *loveliness* » (« au sang *et à la chair exquise »). De même un contresens de portée conduisait à une traduction littérale qui n'avait aucun sens dans le contexte (« *la beauté de la chair et du sang »). Malgré sa proximité apparente avec l'anglais, il était impossible d'utiliser ici l'expression française « en chair et en os » : il fallait éviter non seulement le calque lexical (« *beauté de chair et d'os ») mais aussi le faux-sens « la beauté *en chair et en os ». « En chair et en os » en français s'oppose à « immatériel » : ce n'est pas le sens ici, où l'expression « *flesh and blood* » renvoie au corps humain. Pour cette raison les traductions « la beauté charnelle » et « la beauté de chair et de sang » ont été acceptées. Les candidats doivent évidemment éviter les fautes d'orthographe, notamment sur les mots courants (la *chaire).

11) She had shown her artistic intelligence in selecting a type so like her own

Concernant les temps, on peut rappeler que le *past perfect* se traduit presque toujours par un plus-que-parfait et cet exemple ne fait pas exception. Il pouvait être tentant de traduire par « faire preuve d'intelligence » sans adjectif possessif, qui peut paraître plus léger, mais on perdait alors une nuance importante : « faire preuve de son intelligence » indique qu'elle possède cette caractéristique en général et qu'elle la montre aussi en cette occasion particulière, tandis que « faire preuve d'intelligence » indique qu'elle en fait preuve cette fois-ci, mais pas forcément qu'elle en est capable d'habitude. Il était possible de traduire « *artistic intelligence* » littéralement ou par « sens artistique », mais il fallait faire attention à des tournures idiomatiques au sens un peu différent comme « goût artistique » ou « sensibilité artistique » qui suggèrent une simple appréciation de l'art, sans forcément le comprendre, ou « talent artistique » qui évoque un véritable travail créatif, concret. Le terme « type », bien que simple en apparence, pouvait être difficile à interpréter : il s'agit ici d'un type physique, d'un type de beauté. Il n'était pas indispensable d'explicitier ce sens (on pouvait traduire littéralement par « type »), mais il fallait éviter de s'en éloigner (« personnage », « figure ») ou de penser qu'il s'agissait d'un style ou d'un genre artistique. Enfin, il fallait être vigilant sur la présence de « *so* » : ici, « *so* » fonctionne avec « *that* » pour introduire une subordonnée (« si semblable à la sienne que... ») et il faut donc veiller à éviter toute rupture de construction.

12) that she could embody the person represented without ceasing to be herself

Les difficultés rencontrées ici étaient d'ordre grammatical mais aussi méthodologique. Les bonnes copies ont montré une lecture attentive du texte, qui prenait bien en compte l'articulation causative « *so...that* », malheureusement trop souvent oubliée ou séparée, ce qui a mené certains candidats à comprendre le « *that* » uniquement comme ayant fonction de pronom relatif (ou « *so that* » comme signifiant « si bien que »). Le second écueil, à la fois lexical et méthodologique, consistait à souhaiter alléger le texte en considérant que « *type* » (dans le segment précédent) et « *person represented* » faisaient référence à la même chose, puisqu'il s'agit d'un type pictural et d'un personnage particulier qui est peint. Ces défauts d'attention au texte ont pu mener à des contresens, et surtout à bon nombre de ruptures de construction syntaxiques qui auraient pu être évitées avec une relecture plus attentive et efficace. Les bonnes copies ont toutefois su voir que la solution la plus élégante consistait à reprendre la formulation du texte-source, sans modulation excessive.

Quelques imprécisions lexicales ont été notées, particulièrement sur le verbe « *embody* », à l'étymologie pourtant éclairante. Il convient de remarquer que les erreurs de vocabulaires portaient dans ce segment essentiellement sur des termes français : « figurer » ne peut ici être employé comme synonyme de « peint » ou « représenté », pas plus que « rentrer dans la peau » ne peut signifier « incarner ».

13) It was as though she had stepped, not out of, but into, Reynolds's canvas,

« *It was* » devait ici être rendu par un imparfait (« C'était »), le présent (« *C'est ») constituant une faute de temps. « *As though* », variante formelle de « *as if* », n'était pas toujours connu des candidats, et a même pu être confondu avec « *a thought* », ce qui induisait des contresens en série, et même souvent des non-sens. Le verbe « *step* » a trop souvent été traduit de façon littérale (« *faire un pas », « *marcher »), alors qu'il fallait se concentrer sur les prépositions « *out of* » et « *into* » : on imaginait le personnage « sortir » ou « entrer » dans le tableau, et non pas « *faire un pas dans le tableau ». Il fallait aussi se garder des constructions syntaxiques très fautives comme « *pénétré, non hors de... mais au-dedans ». Nous renvoyons aux remarques déjà faites plus haut, sur la nécessité d'avoir recours au « chassé-croisé » lorsque l'on traduit les verbes prépositionnels. Quant au choix du temps, le passé simple a parfois été utilisé pour traduire « *had stepped* », ce qui ne fonctionnait pas ici, pas plus que l'imparfait. Le mot « *canvas* » a été assez souvent traduit par « *canevas* », contresens lexical, quelquefois reproduit tel quel (« *canvas* », ou même « *canva* », comptés tout deux comme un barbarisme. La traduction du génitif saxon « *Reynolds's* » a fréquemment abouti à la disparition du S qui fait pourtant partie du nom du peintre et qui a été sanctionnée comme une faute d'orthographe.

14) banishing the phantom of his dead beauty by the beams of her living grace.

Les possessifs « *his* » et « *her* » présentaient la principale difficulté de ce segment : si l'anglais offre une distinction claire entre la beauté peinte par Reynolds grâce à « *his* » et la grâce de Lily Bart à l'aide de « *her* », le français ne peut marquer cette distinction avec les seuls possessifs « *son* », « *sa* » ou « *ses* », dont les référents devenaient alors vagues. Le jury a donc retenu les périphrases permettant de rendre efficacement et élégamment cette distinction, et sanctionné les traductions littérales de ces possessifs comme une faute d'article. La traduction de « *his* » par « *cette* » a été sanctionnée de la même manière.

Il fallait par ailleurs veiller à la construction syntaxique de ce segment, afin d'éviter les ruptures de construction occasionnées par les traductions du type « *y bannissant », souvent assorties d'une faute d'orthographe (« *banissant »). Il convient également de rappeler que l'accent circonflexe est nécessaire à la bonne orthographe des substantifs « *fantôme* » et « *grâce* » et que son absence est sanctionnée.

La traduction du lexique a également donné lieu à de nombreuses maladroites. Si la traduction de « *phantom* » par « *fantôme* » était tout à fait acceptable, on rappellera aux candidats de se méfier des calques lexicaux qui, dans le reste du segment, ont pu conduire à des tournures très maladroites (« *sa morte beauté » pour « *his dead beauty* »), des contresens (« *sa beauté fatale*, « *mortifère »), voire parfois des non-sens (« *poutres » pour « *beams* »).

Enfin, une attention particulière devait être portée à la traduction de la préposition « *by* », qui a souvent été source d'erreurs. Il n'est bien sûr pas acceptable de traduire cette préposition par « *sous* » ou « *avec* ».

15) The impulse to show herself in a splendid setting

Le nom « *impulse* » a souvent été sur-traduit ou mal traduit avec l'ajout d'adjectifs tels que « *premier/première* » ou « *furieux/furieuse* » à des noms tels que « *envie* », « *besoin* », « *pulsion* » ou encore « *inclination* » (parfois confondu avec le terme « *inclinaison* » trouvé dans quelques traductions), conduisant donc à autant de faux sens. L'utilisation du possessif « *son* » plutôt que de l'article indéfini (« *son* envie de *se* montrer » plutôt que « *l'envie de se montrer* ») fut une erreur rencontrée fréquemment, provoquant la lourdeur syntaxique de la phrase, de même que le calque grammatical avec la traduction de « *herself* » (« *se présenter elle-même* ») qui conduit à une répétition maladroite de l'idée de possession. La traduction de « *show herself* » par « *se faire voir* » ou « *se faire représenter* » fut assez fréquente, deux expressions qui minimisaient l'agentivité de Lily Bart alors que cette dernière essaie au contraire de maîtriser, autant que faire se peut dans un contexte de domination masculine, son image. Il n'était pas utile d'étoffer la traduction de « *in* » au moyen d'expressions comme « *au sein de* » ou « *au milieu de* » qui alourdissaient la phrase. Enfin, le nom « *setting* » fut souvent mal traduit avec l'utilisation de noms en français souvent réducteurs car trop précis (« *paysage » ou « *pièce ») par rapport à l'idée de « *cadre* » ; il a également donné lieu à des traductions erronées (« *posture* », « *condition* », « *jour* »). Le nom « *décor* », traduction acceptée du terme « *setting* », a souvent été trouvé au pluriel, bien que précédé de l'article au singulier.

16) — she had thought for a moment of representing Tiepolo's Cleopatra

De nouveau, le plus judicieux était ici de remplacer les tirets par des parenthèses, l'information étant d'importance seconde. Nous avons relevé des cas de calque maladroits, « *elle avait pensé pour un moment* », « *un instant, elle avait songé à* » et quelques inexactitudes comme « *elle avait d'abord*

songé ». Pour la traduction de « *representing* », nous avons accepté aussi bien « représenter », « jouer », ou encore « incarner ». Le verbe a lorsqu'il a été traduit par En revanche, traduire « *representing* » par « représentation » donnait lieu à un contresens, puisqu'on comprenait alors qu'il s'agissait d'une « représentation théâtrale ». Enfin « Cléopâtre » a trop souvent été orthographié sans accent aigu ni accent circonflexe.

17) *had yielded to the truer instinct of trusting to her unassisted beauty*

Le principal écueil ici était d'ordre syntaxique. Face à ce groupe nominal complexe, complément du verbe principal « *had yielded* » et articulé par « *of* », on a pu constater de nombreuses velléités de calque. Un certain nombre de copies a ainsi tâché de trouver un équivalent nominal ou nominalisé au procès « *trust* », ce qui a donné lieu à des formulations telles que « *l'instinct de confiance », qui gênaient de surcroît les candidats dans le placement de l'adjectif épithète. Si le choix d'un infinitif était acceptable (« l'instinct de faire confiance »), la reprise pronominale du nom « *instinct* » par un démonstratif fut l'une des solutions les plus satisfaisantes : « un instinct plus vrai, celui de s'en remettre à sa beauté sans fard » ; d'autres copies ont également choisi de construire une proposition infinitive appositive (« à un instinct plus vrai, s'en remettre à sa beauté sans artifice ») afin de déjouer cette difficulté syntaxique.

Parmi les erreurs les plus pénalisantes figuraient également l'omission du comparatif de supériorité (« *truer instinct* »), pourtant clairement signalé par -ER, ou bien sa transformation en superlatif (« *l'instinct le plus vrai »), ce qu'une lecture plus attentive du texte aurait permis d'éviter facilement.

À ces approximations répétées se sont ajoutées diverses imprécisions lexicales qui ont parfois débouché sur des contresens relativement coûteux. Le sémantisme du verbe « *had yielded* » a souvent posé problème : le piège de sa polysémie a conduit beaucoup de candidats au contresens (« *avait produit un instinct », parmi les occurrences sanctionnées le plus fréquemment), ou plus généralement à des solutions fautives telles « *avait amené » ou « *avait délivré ». Quant à la traduction du participe passé adjectivé « *unassisted* », les collocations et périphrases telles « beauté sans fard » ou « dénuée de tout artifice » étaient les bienvenues, à l'inverse du calque « *sans assistance », de non-sens comme « *beauté inexistante » (qui trahissaient de surcroît une mauvaise compréhension générale du texte), ou encore de « *sans fioritures », qui conjuguaient l'imprécision à la maladresse de registre. Enfin, « *trusting* » ne pouvait être traduit par le verbe « croire » sans risquer là non plus le faux sens.

18) *and she had purposely chosen a picture without distracting accessories of dress or surroundings*

La majorité des étudiants ont bien compris le sens de « *purposely* » et l'ont traduit de manière appropriée par « à dessein », « délibérément » ou « volontairement ». Le terme « exprès » n'était en revanche pas approprié car trop familier. Il fallait ensuite impérativement traduire « *picture* » par « tableau », les termes « image », trop général, et « peinture », maladroit, ne pouvant être retenus.

La fin du segment, « *without distracting accessories of dress or surroundings* » a été à l'origine d'un grand nombre d'erreurs. Ces dernières portaient sur le lexique et la syntaxe. Beaucoup de candidats ont traduit « *distracting* » par « distrayant(s) », ce qui était un contresens ; « *dress* » désignait par ailleurs la tenue, le vêtement, et non simplement la robe. Les relations syntaxiques et sémantiques unissant les derniers termes ont également été une source d'erreurs, « *distracting* » s'appliquant en effet à l'ensemble du groupe nominal « *accessories of dress or surroundings* ». La portée du terme « *accessories* » pouvait, elle, être discutée, « *surroundings* » pouvant être interprété comme un complément du nom « *accessories* » ou pris séparément. La traduction de la préposition « *of* », enfin, a donné lieu à un certain nombre de maladroites et de contresens ; le calque « accessoires de robe et de décor » était à proscrire absolument car très maladroit, sinon dépourvu de sens. Mais le choix d'une traduction du type « dépourvu d'accessoires sur sa robe » était également erroné.

Parmi les traductions possibles, ont ainsi été acceptées celles-ci : « et elle avait délibérément choisi un tableau dépourvu d'accessoires vestimentaires ou d'éléments dans le décor qui auraient pu distraire le regard des spectateurs » ; « et elle avait volontairement choisi un tableau sans aucun accessoire de toilette ni décor qui aurait pu détourner le regard de sa personne. »

19) *Her pale draperies, and the background of foliage against which she stood,*

Le recours systématique au calque a été sanctionné ici, en particulier pour la traduction du pronom « *her* » par son équivalent « ses » ou « sa » (« *ses draperies pâles » ou « *sa pâle tenue ») : ce groupe nominal demandait un étouffement, comme par exemple « le drapé de son vêtement pâle ». De même, la traduction littérale de « *the background of foliage* » par « l'arrière-plan/le fond de feuillage » n'était pas acceptable. L'utilisation erronée des prépositions en français pouvait donner lieu à des

non-sens, tels que « l'arrière-plan/le fond en feuillage » ou à des faux-sens pour la traduction de « *her draperies* » en « ses voiles » ou « son habit ». L'adjectif « pâle » a régulièrement été mal orthographié : l'accent circonflexe est, rappelons-le, obligatoire. Rappelons aussi aux candidats que les adjectifs comme « pastel » sont invariables au même titre que « orange » ou « marron » car ce sont des dérivés de noms employés comme adjectifs. Enfin, la traduction de « *stood* » par le calque lexical « se tenait debout » était maladroite. Les candidats doivent veiller à éviter les ruptures de construction syntaxique qui sont toujours lourdement sanctionnées. La traduction des relatives en français doit être soignée: des traductions telles que « le parterre de feuillage **au fond sur lequel elle se tenait » ou encore « le feuillage qui lui servait de décor **contre lequel elle se tenait » devraient être impérativement corrigées lors de la relecture. Le jury encourage vivement les candidats à relire leur traduction en se détachant du texte de départ afin de repérer toute incohérence ou barbarisme dans la langue d'arrivée.

20) served only to relieve the long dryad-like curves that swept upward from her poised foot to her lifted arm.

Nombreux sont les candidats qui ont traduit littéralement « *served only* » (« *servaient seulement à »). Le sens était au contraire emphatique, « avaient pour seul but de » ou « ne faisaient que ».

Le sens de « *relieve* », qu'il faut entendre ici comme « souligner » ou « accentuer », n'a pas toujours été bien compris (« *soulager ») : rappelons ici que l'utilisation du dictionnaire unilingue autorisé pendant l'épreuve doit amener les candidats à faire preuve de discernement et de précision.

L'épreuve de version exige par ailleurs de la rigueur : il n'est pas souhaitable d'insérer des adjectifs ou adjectifs possessifs quand le texte n'appelle pas cette réécriture. Il fallait donc ici éviter de traduire « *the curves* » par « *ses courbes ».

L'adjectif composé « *dryad-like* » a donné lieu à des traductions plus ou moins fantaisistes et des incorrections orthographiques (« *driade »). On ne rappellera jamais assez aux candidats que pour préparer au mieux l'épreuve de traduction, il faut lire des genres littéraires aussi variés que possible. Le terme « dryade » existant en français, il n'était pas nécessaire d'aller chercher des solutions compliquées, même si « nymphe » ou « naïade » ont été ici acceptés. Pour rendre la comparaison (« *dryad-like* »), un léger étouffement était envisageable : « les longues courbes semblables à celle d'une dryade ».

S'agissant d'une description, « *swept* » exigeait un imparfait en français, et non un passé simple. La traduction de l'adverbe « *upward* » a donné lieu dans ce segment à de nombreuses maladroites : si les candidats ont bien vu qu'il fallait traduire cette notion de mouvement vers le haut, beaucoup ont opté pour une solution tautologique équivalente à un non-sens (« *qui montaient le long de son corps ») : puisque ces courbes vont du pied gracieux au bras levé, il semble aller de soi que le mouvement évoqué va du bas vers le haut. Dès lors, il était préférable de s'attarder sur la traduction du verbe « *sweep* » (« s'élancer » par exemple), dont le sens littéral était à proscrire absolument.

Enfin, dans ce dernier segment, il paraissait nécessaire d'ajouter une respiration dans la traduction française, absente du texte anglais. Une virgule placée après « nymphe » permet ainsi d'aérer et de rééquilibrer la phrase finale.

Thème

Série Langues vivantes

Proposition de traduction :

I handed in my overcoat. We entered the dining room to the sound of some battle march played by the gypsies and made our way between the rows of served tables as if we were on an easy path to glory ; feeling the joyous ardour imprinted on our bodies by the beat of the orchestra that was awarding us its military honours and this undeserved triumph, we concealed it beneath a solemn and frosty demeanour and a listless gait, lest we resemble those music-hall artists who, when they come to sing a ribald couplet to a war-like tune, rush onstage with the martial composure of a victorious general.

From that moment on, I was a new man : I was no longer my grandmother's grandson and would think of her only when leaving ; I was, for now, the brother of the waiters who were about to serve us.

The amount of beer, not to mention champagne, which I would not have wanted to imbibe in a week in Balbec – though when my conscience was calm and clear the taste of those beverages represented a decidedly agreeable but easily sacrificed pleasure – I consumed within an hour, adding a few drops of port, too distracted to be able to savour it, and I gave the fiddler who had just been playing two gold coins that I had been saving for a month with a view to making a now-forgotten purchase. Some of the waiters on duty, set loose among the tables, ran past at full tilt, balancing plates on their outstretched palms, the apparent aim of this kind of race being not to drop them. And indeed, the chocolate soufflés reached their destination without being overturned and the boiled potatoes were still arranged around the Pauillac lamb as they had been at the start, despite the fast pace that must have shaken them about. One of these servers caught my attention: he was very tall, crowned with magnificent raven locks; his face was powdered in a shade more reminiscent of certain species of rare birds than of mankind. Running ceaselessly and, so it seemed, purposelessly, from one end of the room to the other, he called to mind one of those parrots that fill the huge aviaries in zoological gardens with their incandescent colours and their inscrutable restlessness. Presently, the spectacle became more orderly, in my view at least, growing nobler and calmer. All this dizzying activity settled into a peaceful harmony.

Remarques générales du jury :

Ce texte était un extrait de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, roman classique de Marcel Proust, écrit en 1919, dans lequel le narrateur raconte une soirée de beuverie et d'insouciance dans un restaurant à Rivebelle en compagnie de ses amis. Le cadre du restaurant est tout sauf banal – la scène décrite ici est presque féérique et représentative de l'altérité du monde. Les meilleurs candidats ont réussi à rendre toute la merveille de ce spectacle en maniant les métaphores à bon escient.

L'extrait posait de nombreuses difficultés pour les candidats, aussi bien sur le plan lexical que sur le plan syntaxique. En ce qui concerne le lexique, le jury regrette que bon nombre de candidats souffrent d'une pauvreté lexicale en français, ce qui a créé des problèmes de décodage du texte source. Certains candidats n'ont manifestement pas compris le sens des termes français tels que « grivois » ou « choir » ou des références culturelles (ex. « garçon », « louis »). Parfois, le vocabulaire de base en anglais n'était pas maîtrisé non plus, certains candidats n'ayant pas pu traduire ou orthographier correctement le vocabulaire le plus courant (ex. « petit-fils », **hidding*), se livrant à des gallicismes flagrants (**sparing* au lieu de *saving*) et inventant des barbarismes pour compenser leur manque de vocabulaire. Il était également dommage de relever des calques lexicaux récurrents. Le jury encourage vivement la lecture régulière de textes en anglais et en français, de style et de registre variés, afin de permettre aux candidats d'améliorer leur précision lexicale et enrichir leur culture générale.

Sur le plan syntaxique, la longueur et la complexité des phrases dans le texte source ont souvent rendu nécessaires quelques aménagements afin de rendre le texte plus fluide en anglais. Il convenait notamment de veiller aux différences linguistiques entre l'anglais et le français, le français procédant souvent par juxtaposition alors que l'anglais exige fréquemment plus d'étoffement, nécessitant parfois le rajout de prépositions ou de relatifs pour éviter toute rupture de syntaxe. Il ne fallait pourtant pas se livrer à la réécriture abusive du texte, trahissant ainsi sa vraie signification. La réécriture a parfois conduit les candidats à faire des omissions de mots ou de phrases entières, faute lourdement sanctionnée. À l'autre extrême, les candidats souhaitant sans doute rester trop fidèles au texte source ont fait des calques de structure. Le jury ne peut que rappeler les règles de base de méthodologie en traduction selon lesquelles il faut préférer la traduction des unités de sens à la traduction trop littérale.

Bien que certains candidats aient réussi à éviter ces pièges syntaxiques et lexicaux, tout en respectant les règles grammaticales, d'autres candidats ont fait de nombreuses fautes de grammaire, parfois graves. Le jury a relevé des erreurs de détermination, de prépositions et de temps et d'aspect. Les modalités posaient particulièrement problème, certains candidats ignorant la différence entre « must have » et « should have ». Les erreurs sur les groupes verbaux relevaient d'une méconnaissance des constructions modales au passé. Trop de candidats ont employé de mauvaises constructions nominales et des génitifs abusifs. Le jury rappelle aux candidats la nécessité d'effectuer une relecture minutieuse de leur traduction afin d'éviter les fautes les plus élémentaires.

Analyse des segments :

Je donnais mon paletot ;

La question de la traduction de l'imparfait en français se posait dès le premier segment. La description semblait indiquer un imparfait itératif, qu'on pouvait rendre par le modal *would* au sens fréquentatif. Toutefois, très peu d'indices dans l'extrait permettaient de déduire ce sens de répétition dans le passé et la fin du texte singularisait même l'occasion en évoquant une soirée particulière où le narrateur faisait une expérience presque épiphanique, quand le désordre et le tourbillon de la scène s'ordonnent devant ses yeux. L'énonciation narrative dans cet extrait et dans les pages qui précèdent est complexe, le narrateur passant imperceptiblement d'une évocation synoptique de ces soirées (imparfait itératif) à la description de cette soirée unique entre toutes (imparfait narratif). Par conséquent, le jury a choisi d'accepter aussi bien l'emploi de *would* que du prétérit. Un anglais idiomatique exigeait une particule adverbiale après le verbe, mais encore fallait-il choisir la bonne pour ne pas créer de faux-sens (**hand out* : distribuer, **give away* : faire don de) : ici, *handed over* ou *handed in* étaient appropriés. Le premier obstacle lexical de ce texte, « paletot » a très souvent été traduit par *coat* ou *jacket*, des sous-traductions faiblement sanctionnées par le jury, contrairement aux copies présentant tout autre objet, du type **order*, **parcel*, **equipment*, et qui démontraient ainsi une méconnaissance du terme français, dont le champ lexical était pourtant accessible grâce au contexte.

nous entrions dans la salle du restaurant aux sons de quelque marche guerrière jouée par les tziganes,

Le groupe verbal pouvait être traduit de multiples manières d'un point de vue lexical, à condition de respecter l'emploi prépositionnel qui le suivait : remarquons que *to enter* s'emploie sans préposition, tandis que *marched*, *stepped* ou *walked* doivent être suivis de la préposition composée *into*. Comme dans le premier segment, la forme en -ING a été fortement pénalisée. Un grand nombre de candidats se sont contentés de traduire mot à mot « la salle du restaurant », ce qui a donné lieu à des erreurs de relation internominale (**the room of the restaurant*, **the restaurant's room*) ; le nom composé *dining room* était préférable ici. De même, le jury rappelle aux candidats que le calque de structure est souvent une traduction hasardeuse : **at the sounds* pouvait être évité par un étoffement comme *accompanied by* si le syntagme prépositionnel *to the sound of* n'était pas connu. En revanche, certaines tentatives d'étoffement ont conduit à des contresens comme **following* et **followed by*. Le déterminant indéfini « quelque » exigeait l'emploi du quantifieur *some* à valeur qualitative suivi d'un groupe nominal au singulier, et non des quantifieurs **a few* ou, pire encore, **few*, qui expriment une valeur quantitative. Enfin, il ne fallait pas oublier de traduire l'article défini devant « tziganes », qui constituait d'ailleurs un des indices laissant entendre que le lieu est connu du narrateur.

nous nous avançons entre les rangées des tables servies comme dans un facile chemin de gloire,

Ce segment ne présentait pas de difficulté majeure, à condition de bien analyser les groupes de mots en français afin d'éviter tout contresens. La subordonnée de comparaison a trop souvent été rattachée au groupe nominal, alors qu'elle dépendait du groupe verbal : il convenait donc de traduire par *served tables* et non par **tables served*. Il était ensuite judicieux de rétablir l'ellipse du groupe verbal après la conjonction (*as though we were*, *as if it were*), car le calque de structure **as + préposition* n'était pas idiomatique. Le choix de la bonne préposition pour introduire le complément circonstanciel permettait aussi de s'éloigner du calque (*on a path*). Le jury a accepté les traductions *path of glory* et *path to glory*, mais la relation internominale **glory path* a été sanctionnée, de même que l'adjectif quand il portait sur *glory* au lieu de *path*.

et, sentant l'ardeur joyeuse imprimée à notre corps par les rythmes de l'orchestre qui nous décernait ses honneurs militaires et ce triomphe immérité,

Les fautes d'orthographe, faiblement pénalisées individuellement, se sont multipliées dans ce segment ; soulignons donc *enthusiasm*, *rythms* et *honours/honors*. Le syntagme « imprimée à » a fait l'objet d'un certain nombre de calques lexicaux (**printed to*, *printed on*), ou de faux-sens modifiant l'origine de « l'ardeur », aggravés par un emploi prépositionnel erroné. On pouvait ici faire appel à

imparted TO, bestowed UPON ou encore *imprinted ON*. Le jury rappelle aux candidats que la non-distributivité est un écueil fréquent de l'épreuve de thème auquel il faut être attentif : ce texte en comportait plusieurs, dans ce segment (*our bodies*), le suivant et plus loin encore dans l'extrait. La relation internominale a une fois de plus posé problème dans quelques copies : **the orchestra's rhythms* était ainsi à proscrire. Contrairement aux verbes à l'imparfait qui le précèdent, « discernait » devait impérativement être rendu par un prétérit en -ING, quel que soit l'aspect choisi pour traduire « sentant » en début de segment (*feeling* ou *as we felt*). Le jury déplore des erreurs répréhensibles sur le possessif « ses », traduit par un démonstratif (**these*) ou par un possessif erroné (**his*), et exhorte également les candidats à respecter la détermination adoptée par l'auteur : le démonstratif « ce » s'est parfois transformé à tort en article défini ou indéfini.

Se posait enfin dans ce segment la question de l'organisation de la phrase tout entière, ce long premier paragraphe constituant une seule phrase typographique, constituée de trois propositions indépendantes juxtaposées et d'une dernière introduite par une conjonction de coordination. Il est en général recommandé aux candidats de respecter le découpage syntaxique du texte source pour garder le même rythme dans le texte d'arrivée : une segmentation systématique des longues périodes proustiennes efface en effet le sentiment de vertige que crée l'instance narrative. Fidélité au texte ne signifie pas pour autant un calque de la structure syntaxique d'origine, la ponctuation et les usages de la coordination étant différents en anglais. Ainsi, il était essentiel ici de marquer une pause, au moyen d'un point-virgule par exemple, alors que commence la dernière séquence de la phrase, caractérisée par ses multiples subordonnées et propositions infinitives.

A cet égard, la segmentation trouvée dans nombre de copies pour traduire la première proposition indépendante du texte (segment 1) a été acceptée. Cette première phrase très courte servait d'introduction (on y lisait presque une didascalie) et le choix d'en faire une phrase indépendante permettait de souligner la construction cinématographique du texte : la description, inscrite entre deux phrases très courtes au début et à la fin, évoquait un plan travelling.

nous la dissimulions sous une mine grave et glacée, sous une démarche pleine de lassitude,

Il fallait ici veiller avec le plus grand soin au phénomène de distributivité : si la langue française préfère le singulier distributif (« nous la dissimulions sous une mine grave et glacée »), la langue anglaise considère cet usage comme fautif, lui préférant le pluriel (*beneath serious and cold faces* ou *behind stern and icy expressions/demeanours*).

Les traductions trop littérales de « démarche pleine de lassitude » ont souvent donné lieu à des calques syntaxiques tel **their gaits full of weariness*, là où *weary/world-weary/extremely weary/listless gaits* auraient convenu. La simplicité de surface du lexique a été à l'origine d'erreurs, faute d'une prise en compte du contexte. Ainsi l'adjectif « glacée » ne désignait-il pas un visage congelé : il convenait de ne pas le traduire littéralement par **frozen* ou **iced*, mais plutôt par *icy/cold/frosty/emotionless* pour évoquer le masque dont s'affuble le narrateur pour ne laisser transparaître aucun sentiment.

S'il était préférable d'utiliser le verbe *conceal* pour respecter la langue soutenue du texte, le verbe *hide* était toutefois accepté. Le jury attire surtout l'attention des candidats sur la nécessité de revoir les verbes irréguliers : trop de copies n'ont pas correctement conjugué le verbe *hide* au prétérit (**hood*, **hide*, ou **hidden*).

pour ne pas imiter ces gommeuses de café-concert qui, venant chanter sur un air belliqueux un couplet grivois,

Ce segment évaluait la richesse lexicale des candidats, mais il comprenait par ailleurs quelques obstacles syntaxiques qui ont été à l'origine de calques gênants. Ainsi, s'agissant du lexique, le mot « grivois », pour lequel *bawdy/ribald/lewd/colourful* convenaient, a-t-il été régulièrement l'objet de sous-traductions (**naughty*, **cheeky*), sur-traductions (**gross*, **obscene*), barbarismes (**grivy*), voire lourds contre-sens (**sad*, **motivational*), tandis que le répertoire sémantique de la musique, mobilisé par les mots « air » et « couplet », a parfois donné lieu à des traductions approximatives (**lyrics*, **stanza*, **rhyme*, **lullaby* pour *couplet/verse*, **tone* ou **song* pour *tune/melody/air*).

La construction du syntagme nominal « ces gommeuses de café-concert » a donné du fil à retordre à de nombreux candidats : si le jury a été assez indulgent avec les copies qui ne traduisaient pas « café-concert » mais respectaient la construction nominale, il a davantage sanctionné celles qui proposaient un calque malheureux (**these female singers of café-concert*).

De très nombreux candidats ont par ailleurs buté sur le groupe « venant chanter », qui semblait sans difficulté mais requérait pourtant une attention toute particulière. Il fallait se garder d'effectuer un calque de structure (**coming to sing*), et plutôt opérer une transposition visant à substituer une

proposition subordonnée relative : (*when*) *they come to sing*. Dans le syntagme prépositionnel « sur un air belliqueux », la préposition a trop souvent été rendue par « on », qui n'était pas adéquate : il s'agissait plutôt ici de la traduire par « to ».

entrent en courant sur la scène avec la contenance martiale d'un général vainqueur.

Ce segment proposait un groupe verbal intéressant avec trois éléments qui devaient tous être traduits (« entrent, » « en courant », « sur »), mais comme souvent, la traduction du mouvement demandait une transposition afin d'éviter un calque de structure peu judicieux (**come running on stage, *enter the stage running*). Il était préférable d'avoir recours à une transposition croisée et de permuter le verbe « entrent » et son gérondif « en courant », tout en trouvant une nouvelle préposition en mesure d'indiquer le mouvement de montée sur scène : si le choix des verbes *run/rush* s'imposait rapidement, on pouvait préférer soit le syntagme prépositionnel *onto the stage* (relevons que de nombreux candidats ont préféré **into*, ce qui était un contre-sens), soit l'adverbe *onstage*.

Le jury invite à nouveau les candidats à se méfier des traductions transparentes : la traduction trop fréquente de « scène » par *scene* était un calque lexical qui a été fortement sanctionné. Ce segment comprenait d'autres obstacles de nature lexicale qui ont été à l'origine de traductions farfelues ou grammaticalement fausses. Le mot « martial » n'a ainsi parfois pas été compris en français, donnant lieu à quelques faux-sens voire lourds contre-sens (**serious, *martian*) et le jury a accepté toutes les traductions qui relevaient de la posture ou de la manière de tenir son corps (*countenance, composure, appearance, attitude*) ; inversement, il a trouvé trop éloignées certaines traductions qui commençaient à infuser un certain caractère dans la démarche des personnages (*confidence, self-control, grace, containment*).

À partir de ce moment-là, j'étais un homme nouveau,

La principale difficulté à laquelle ce court segment confrontait les candidats résidait dans la traduction du syntagme « à partir de ce moment-là » : il convenait d'utiliser l'adverbe *onwards* et effectuer un repérage de la situation d'énonciation (valeur anaphorique d'un événement qui a déjà été évoqué) pour privilégier le déictique *that* au déictique *this*, qu'il n'était par ailleurs pas nécessaire d'étoffer par *from that very moment*. Le choix de la préposition pour ouvrir ce syntagme a souvent été litigieux. Le jury rappelle qu'il n'est pas infamant de revoir l'emploi des prépositions, pour éviter certaines regrettables erreurs telles que **at this moment, *on the moment*, ou encore **since that moment*.

Il valait mieux se méfier des effets d'emphase dans un texte suffisamment acrobatique sur le plan de la syntaxe. Certains candidats ont voulu insister sur l'adjectif « nouveau » : *brand new man* ou *whole new man* modifiaient inutilement le phrasé et le registre, et il suffisait de s'en tenir à *I was a new man*, voire *I was a different person*.

qui n'était plus le petit-fils de ma grand'mère et ne se souviendrait d'elle qu'en sortant,

S'il y avait peu de difficultés lexicales à résoudre dans ce segment, le jury a toutefois très sévèrement pénalisé les copies qui se sont trompées sur la traduction du lien de parenté : nombreux furent les candidats qui ignoraient la traduction de « petit-fils » et proposèrent **little son*, un calque lexical malheureux qui entraînait une modification du sens et constituait donc un faux-sens.

Les autres erreurs rencontrées fréquemment par le jury concernaient la construction syntaxique de la négation et la situation d'énonciation. *No longer* devait se situer entre le verbe et son attribut (*I was no longer my grandmother's grandson*), tandis que *anymore* exigeait d'être séparé de *not* (*I was not my grandmother's grandson anymore*). La situation d'énonciation devait inviter les candidats à prêter la plus grande attention au choix des pronoms : l'énonciateur étant un narrateur à la première personne, il était peu judicieux d'opter pour **his grandmother's grandson*, là où *my grandmother's grandson* convenait.

La concordance des temps, pas toujours honorée, appelait également à la vigilance : il fallait bien s'assurer que le modal choisi était *would* et non pas **will* afin d'exprimer le futur dans le passé.

mais le frère momentané des garçons qui allaient nous servir.

La dimension culturelle du mot « garçons » a souvent été omise par les candidats. Il va sans dire que le narrateur ne désigne pas des enfants mais qu'il évoque bien ici des garçons de café. Dans ce cas précis, la traduction de « garçons » par **boys, *grooms* et dans une moindre mesure **young men*

n'était donc pas recevable : il fallait leur préférer *waiters*. Il était plus prudent de ne pas traduire l'adjectif « momentané » par *momentary* ou *temporary*, mais de procéder à un étoffement (*for a while, I was the brother, but for now I was*). Le jury a relevé de nombreuses propositions approximatives pour ce même adjectif (*spontaneous, ephemeral*) et barbarismes, dont **momentaneous*, trouvé dans un très grand nombre de copies.

La dose de bière, à plus forte raison de champagne, qu'à Balbec je n'aurais pas voulu atteindre en une semaine,

Cette longue phrase met en exergue les divergences entre le français et l'anglais en matière de normes syntaxiques. Certains candidats ont voulu rétablir une syntaxe plus canonique, en plaçant le sujet en première position. Ce procédé témoigne d'une bonne connaissance de la langue anglaise et n'a nullement été pénalisé. Il a toutefois pour effet de gommer quelque peu la spécificité stylistique du texte source et n'est donc pas indispensable dans ce cas précis. Un nombre étonnant de candidats semble méconnaître l'orthographe de mots courants tels que *beer* ou *champagne*. L'expression « à plus forte raison », qui sert à invoquer un motif que l'on juge encore plus convaincant ou décisif, a fait l'objet de nombreux contresens. Quant au conditionnel passé (« je n'aurais pas voulu »), pourtant relativement simple à comprendre et à traduire, il a donné lieu à des constructions pour le moins étonnantes (**I would not had wanted*). *To reach* relève ici du calque lexical : (**to reach an amount of beer*).

alors pourtant qu'à ma conscience calme et lucide la saveur de ces breuvages représentait un plaisir clairement appréciable mais aisément sacrifié,

Il n'était ni nécessaire ni évident de traduire la double conjonction (« alors pourtant que »). Une seule conjonction suffisait en anglais. En revanche, étant donné la longueur de cette phrase, quelques étoffements s'imposaient, ici et là, afin que le sens reste clair. Il convenait, par exemple, d'introduire un verbe pour expliciter le sens passé de « à ma conscience claire et lucide ». De trop nombreux candidats sont pénalisés pour des erreurs lexicales relativement élémentaires, alors qu'ils ne peuvent guère se le permettre face à un texte de ce type, qui pose bien d'autres problèmes. Le substantif « conscience » a donné lieu à des traductions étonnantes (**my conscious* – rappelons que *conscious* est un adjectif), tout comme « claire et lucide » ou encore « la saveur » (notons ici que *savour* n'est utilisé que très rarement en tant que substantif, alors que, comme ci-dessous, il s'emploie bien plus couramment sous sa forme verbale). Le terme « ces breuvages » a également posé problème : alors qu'on aurait pu, par précaution, opter pour une légère sous-translation (*drinks*, par exemple), d'assez nombreuses copies comportaient des barbarismes (**brewages...*) bien plus sévèrement sanctionnés. De même, le participe passé « sacrifié » a révélé des lacunes assez graves, de nombreux candidats pensant que l'équivalent en anglais serait **sacrified*, ce qui supposerait l'existence du verbe **to sacrifice*. Quant à la traduction du groupe nominal, elle a mis en évidence la méconnaissance des règles, pourtant simples, de l'emploi des adjectifs en anglais. Même dans le cas, comme ici, d'une longue série d'adjectifs épithètes, ceux-ci se placent devant le substantif. Si on estime que le résultat manque d'élégance, on peut, à la rigueur, introduire un relatif : *a pleasure that was decidedly agreeable, though easily sacrificed*, mais cela risquait, encore une fois, de « lisser » une phrase caractérisée par sa syntaxe complexe et par un certain effet d'accumulation.

je l'absorbais en une heure en y ajoutant quelques gouttes de porto, trop distrait pour pouvoir le goûter,

Le syntagme verbal exigeait ici une attention particulière. Tout d'abord, il ne faut pas tenter de traduire le pronom, puisque cela reviendrait à dédoubler le complément du verbe (**the amount of beer....I consumed it*). Par ailleurs, la traduction du verbe « absorber » ne peut guère se faire de manière transparente, puisqu'en anglais *to absorb* ne s'emploie pas pour la consommation d'un liquide par voie orale. Le syntagme suivant (« en y ajoutant ») a fait l'objet d'erreurs élémentaires de décodage consistant à accorder à la préposition « en » un sens causatif (**by adding*). Or, rien n'indique que le narrateur estime ne parvenir à consommer ces boissons que parce qu'il y ajoute du porto. La préposition indique une simultanéité des actions et non pas une relation de cause à effet. On peut donc se passer de la traduire, puisque l'emploi du gérondif après la virgule exprime précisément cette simultanéité. Si le porto n'est certes probablement pas la boisson de prédilection des candidats, le nom anglais de cette boisson, consommée assez fréquemment au Royaume-Uni chez les classes

moyennes et supérieures, relève de la culture générale véhiculée par la littérature et le cinéma. Quant au substantif « gouttes », traduit parfois par *tears, il appartient au vocabulaire de tous les jours. La dernière partie de ce segment (« trop distrait pour pouvoir le goûter ») a subi le même sort que le syntagme verbal précédent, certains candidats souhaitant exprimer une causalité pourtant absente du texte source. Le texte français n'indique pas que le narrateur ajoute des gouttes de porto à son verre parce qu'il est trop distrait pour pouvoir le goûter. Par ailleurs, le pronom « le » renvoie au substantif « porto ». Introduire une conjonction de causalité (*as, since* ou *for*), c'est faire un contresens (**I added some drops of port because I was too distracted to be able to taste [the port]*).

et je donnais au violoniste qui venait de jouer les deux « louis » que j'avais économisés depuis un mois en vue d'un achat que je ne me rappelais pas.

Ce segment exigeait un décodage et une traduction très précis des constructions verbales (imparfait, venir de faire qqch, plus que parfait...). L'emploi de « depuis » aurait dû, comme toujours, inciter les candidats à la plus grande prudence quant au choix du temps et de l'aspect en anglais. La première occurrence de l'imparfait (« je donnais ») possède la même valeur itérative que les verbes du début de l'extrait, et a été corrigée de la même manière (*would give/gave* ont été acceptés indifféremment ; *was giving* a été pénalisé). La deuxième occurrence, en revanche, méritait d'être quelque peu étoffée, par l'emploi de *now* ou *no longer*, par exemple, puisqu'elle ne se situe pas au même niveau temporel que le verbe précédent (« j'avais économisé...je ne me rappelais pas »). Le terme « violoniste » a fait l'objet d'un nombre très surprenant de calques, révélateurs d'une erreur de prononciation : l'instrument s'appelle (et se prononce) *violin* en anglais ; le musicien est *a violinist*. Si on choisit de traduire par *violin player*, ce qui est tout à fait possible, il faut veiller à ne pas traduire « jouer » par *play*, mais par *perform*. Le temps employé (« qui venait de jouer »), pourtant employé couramment, a donné lieu à des conjugaisons fantaisistes : on peut traduire par *who had just been playing* ou bien par *who had just finished playing*. Quant au terme « louis », il peut être laissé tel quel, ou bien rendu par *gold coins*. Pour le syntagme « que j'avais économisés depuis deux mois », la conjonction « depuis » obligeait clairement à employer le plus-que-parfait, tandis que la durée de l'action invitait à privilégier la forme continue du verbe. « Economiser » se traduit par *to save* et non pas par *to spare*. Pour éviter le calque **in view of*, le plus simple était d'employer *with a view to +ING*. Mieux valait éviter la traduction maladroite et très peu idiomatique **with a view to a purchase*. On aurait pu choisir un petit étoffement, tel que, par exemple, *with a view to buying some item – I could not recall what. *with a view to buying something I could not recall* relevait de la sous-traduction, puisqu'on perçoit mal la distinction entre les deux moments du passé (moment de narration/moment antérieur à celui-ci, où le narrateur économisait son argent pour s'acheter un objet alors convoité).

Quelques-uns des garçons qui servaient, lâchés entre les tables, fuyaient à toute vitesse,

Ce segment se prêtait à des calques lexicaux, certains candidats traduisant « lâchés » par **dropped*, un non-sens dans cette phrase. Il fallait préférer des termes comme *set loose* ou *unleashed*. La traduction de « fuyaient » a donné parfois lieu à des sous-traductions (**went past*), ce qui dissimule la notion de vitesse. Afin d'éviter tout contre-sens, il fallait éviter le verbe *to flee* en anglais, qui modifiait entièrement le sens de la phrase (et le sens du mouvement des « garçons »). Beaucoup de candidats ont omis de traduire « qui servaient », qui pouvait se traduire par *who were on duty* ou *who were serving*. Le segment ne présentait pas de difficultés particulières sur le plan syntaxique.

ayant sur leur paume tendue un plat que cela semblait être le but de ce genre de courses de ne pas laisser choir.

Afin d'éviter une confusion syntaxique entre objet et sujet qui laissait malencontreusement entendre que les assiettes étaient le but de cette course (ex. **a plate that seemed to be the aim of the race*), il était cette fois salutaire de réaménager la syntaxe en ayant recours à un étoffement par apposition, « the aim of that race being not to drop them ». Il fallait également éviter les calques de structure et, une fois de plus, prendre en compte le phénomène de distributivité (**this kind of races ; *on their outstretched hand ; a dish*). Sur le plan lexical, il convenait de traduire « ayant » par un terme plus précis, tel que *balancing, carrying, bearing...* Les sous-traductions de « paume tendue » étaient à proscrire (**open palms*).

Et de fait, les soufflés au chocolat arrivaient à destination sans avoir été renversés,

Ce segment a également fait l'objet d'un certain nombre de calques de structure (**arrived at/to destination* ; **without having been knocked over*), ainsi qu'à des calques lexicaux graves (**blown-up cakes*). De nombreux candidats n'ont pas su comment traduire « et de fait » (**in fact* était ici un contresens).

les pommes à l'anglaise, malgré le galop qui avait dû les secouer, rangées comme au départ autour de l'agneau de Pauillac.

Très peu de candidats savaient que les « pommes à l'anglaise » sont les pommes de terre cuites à la vapeur, ce qui a induit des contresens (**English-cooked apples*). « L'agneau de Pauillac » a donné lieu à des erreurs lexicales (**sheep, goat, calf*) ainsi qu'à des calques (**lamb of Pauillac*) ou génitif abusifs (**Pauillac's lamb*). Les modalités posaient particulièrement problème dans ce segment, certains candidats ignorant la différence entre *must have* et *should have*. Il convenait de rajouter *about* après *shaken* et d'éviter de traduire « secouer » par *agitated* afin de ne pas tomber dans l'animisme. Un petit étoffement s'imposait (*arranged/laid out as they had been*) dans cette phrase pour bien traduire l'antériorité exprimée dans le syntagme « rangées comme au départ ».

Je remarquai un de ces servants, très grand, emplumé de superbes cheveux noirs,

En un flottement dont Proust est coutumier, la narration itérative passait ici de l'imparfait itératif au passé simple, pour se focaliser sur une instance particulière de la présence de Marcel et Saint-Loup à Rivebelle. Comme pour le reste du texte, le prétérit était bien entendu indiqué ici. La première partie de la construction ne posait pas de réel problème, le calque **remark* constituant un classique qui devrait être connu à ce niveau. Outre *caught my attention, I noticed* a été accepté ; en revanche, **I spotted, *singled out* ou **focused on* représentaient des erreurs allant du faux-sens à la sur-translation car portant un sémantisme trop actif de la part de la voix narrative. Pour « servants » qui participe du symbolisme religieux omniprésent chez Proust, nous avons estimé recevables *waiter* ou *servant*, pénalisant, ici comme ailleurs, *boys* et *garçons* respectivement comme gallicisme et barbarisme. Le groupe adjectival apposé exige en anglais un étoffement, dont l'absence constituait un calque de structure. Pour la dernière partie du segment, « emplumé » exigeait un remaniement, *feathered* (couvert de plumes) ayant été considéré comme une sous-translation à la limite du contresens ; *feathery* ou *feather-like hair* ont de même été refusés, comme trahissant l'original. Pour « superbes », les propositions de type *handsome* ont été considérées comme des collocations abusives, à la limite de l'animisme ; *beautiful* constituant ici une sous-translation.

la figure fardée d'un teint qui rappelait davantage certaines espèces d'oiseaux rares que l'espèce humaine

Ce segment posait plusieurs difficultés syntaxiques qui ont donné lieu dans de nombreuses copies à des calques sur des points pourtant classiques. Le premier portait sur la détermination de *face*, l'article défini *the* constituant un pointage détachant la partie du corps de son propriétaire ; *a face* était accepté si le segment précédent comportait *with a crest/plume of...* Quant à *which reminded of*, il a été pénalisé comme calque de structure, ce verbe nécessitant en anglais que l'objet indirect soit exprimé, de préférence par une tournure impersonnelle à l'aide de *one* ; *me* a été considéré comme un ajout. Les copies proposant *remembered of* ont été pénalisées au double titre de calque et de faux-sens grave. Pour « fardée », de nombreux candidats ont réussi à franchir la difficulté en recourant à *painted, powdered* ou *made-up* (le jury a été surpris du nombre non-négligeable de copies qui donnaient **maked-up*). Pour « d'un teint », il fallait préférer *in a shade/hue*, le calque prépositionnel en *of* ayant été pénalisé ; *tint* et *tinge* ont été, comme dans le dernier segment de la session précédente, pénalisés comme faux-sens graves. Rappelons ici que *species* est invariable. La répétition en français a été considérée comme non-stylistique, et les solutions privilégiant *humankind* ont été valorisées.

et qui, courant sans trêve et, eût-on dit, sans but, d'un bout à l'autre de la salle,

Le pronom relatif, sujet du verbe du segment suivant, ne pouvait ici se comprendre autrement que comme un nominatif, et les copies portant la marque du datif/accusatif *whom* ont donc été pénalisées pour leur syntaxe fautive. Il fallait éviter le piège consistant à prendre « trêve » dans son sens premier de *truce*, qui, bien que démontrant une bonne maîtrise lexicale, constituait un calque. Nous attirons l'attention ici sur la nécessité de bien prendre les mots dans leur contexte, surtout lorsqu'ils appartiennent à des tournures idiomatiques, pour ne pas faire du mot-à-mot. Contrairement à celle du segment précédent, la répétition était ici bien stylistique, et il fallait donc privilégier une structure parallèle comportant deux adverbes en *-ly*. Enfin, de très nombreuses erreurs ont été commises sur le subjonctif plus-que-parfait présent en incise, que l'on pouvait pourtant identifier grâce à la flexion de l'auxiliaire. Il fallait ici se garder de trahir la tournure impersonnelle présente dans la source, en insérant par exemple un *me*, mais également éviter de passer à l'indicatif (**it has been said*) ou au conditionnel (**it would have been said*), solutions qui constituaient une réécriture abusive. La modalité portait ici la marque de la perception subjective, qu'il était donc souhaitable de rendre par *seem*. Pour la fin du segment, le jury a accepté *from one end of the room to the other*. Ont été pénalisées les propositions **from a... to another*, suggérant qu'il puisse y avoir plus de deux extrémités à la pièce, ainsi que celles qui calquaient le français, avec *corner* ou *side*. Il fallait également se garder des réécritures de type **all over/throughout/along* et *up and down the room*.

faisait penser à quelqu'un de ces « aras » qui remplissent les grandes volières des jardins zoologiques de leur ardent coloris et de leur incompréhensible agitation.

Il fallait ici éviter de calquer la tournure impersonnelle du français et soit insérer *one*, soit privilégier une tournure telle *called to mind*. Il y a eu beaucoup d'incompréhensions de la tournure « quelqu'un de », qui a souvent donné lieu à **someone of*, alors qu'il fallait y voir plus simplement un raffinement de la locution « un de ces », que l'on pouvait rendre en anglais par *one of*. Le démonstratif ne pouvait en aucun cas se rendre ici par *these*, puisqu'il était régi par un critère d'éloignement spatial (les grandes volières) comme temporel (présent de vérité générale). Le jury a valorisé les candidats qui, plutôt que de laisser « aras » en français, ont privilégié le plus générique *parrot*, le terme exact *macaw*, n'ayant que très rarement été trouvé. La détermination a ici également posé problème, de nombreux candidats ayant redoublé l'article défini pour *zoological gardens*, alors que ce second nom était générique. En revanche, il était bien nécessaire pour *the huge aviaries*, ce nom étant spécifié par un complément. Nous attirons également l'attention sur la nécessité de bien revoir les *phrasal verbs* pour éviter la confusion *fill/fill in/fill up*. La plupart des copies ont réussi à éviter le calque sur « de leur » qu'il fallait évidemment rendre par *with*. Le syntagme nominal « ardent coloris » ne posait pas de réel problème, mais de nombreuses erreurs ont été commises sur « incompréhensible agitation », où il fallait éviter d'employer les barbarismes **uncomprehensible* ou pire **ununderstandable*. Les solutions plus idiomatiques *unaccountable* ou *unfathomable* étaient appréciables.

Bientôt le spectacle s'ordonna, à mes yeux du moins, d'une façon plus noble et plus calme.

Ce segment posait peu de difficultés majeures, mais la construction pronominale « s'ordonner » a donné lieu à de nombreux calques et maladroites. Rappelons que les verbes pronominaux sont peu nombreux en anglais, et qu'il convient de les connaître pour éviter les calques structurels. La solution consistant à contourner la difficulté par l'insertion de *get*, n'était pas non plus possible ici, puisqu'elle suggérait un agent à l'origine de cet ordre. Il fallait donc une construction pouvant rendre le caractère impersonnel de l'opération et privilégier les solutions s'appuyant sur *became*. Le calque **to my eyes* a été pénalisé car il constituait un faux-sens, proche de **in my opinion*, cette dernière construction ayant en outre été considérée comme trop relâchée. Ce n'est pas tant ici de l'opinion du narrateur, que de sa perception, dont il s'agit. La répétition a été considérée ici comme stylistique, et les copies ayant proposé deux comparatifs en parallèle ont été valorisées.

Toute cette activité vertigineuse se fixait en une calme harmonie.

Le retour à l'imparfait, qu'il soit ou non compris dans sa dimension itérative, témoignait ici toujours d'une focalisation interne de la narration. Il convenait donc de préférer *this* à *that*, le second étant

porteur d'un éloignement de la sphère énonciative qui ne convenait pas ici. De même que pour le segment précédent, il fallait éviter le piège consistant à calquer la tournure pronominale, mais également bien prendre en compte la valeur dynamique du « en », qu'il convenait de rendre par *into* plutôt que *in*.

Oral

Série Lettres et arts - Analyse d'un texte hors programme (LV1)

Nombre de candidats interrogés : 32

Moyenne de l'épreuve : 11,4

Comme l'année dernière, les textes retenus pour la session 2018 du concours pour la session Lettres et Arts ont porté sur des thèmes d'actualité, qui pouvaient permettre aux étudiants de mobiliser leurs connaissances sur l'histoire, la culture, la société du Royaume-Uni et des Etats-Unis.

Pour exemple, certains des thèmes portaient sur :

- Le mouvement #MeToo et les mouvements féministes (les *gentlemen's clubs* anglais ; #MeToo et les musées britanniques ; #MeToo et la confrontation de différentes conceptions du féminisme)
- Donald Trump et certains points incontournables de cette première année de présidence (la construction du mur à la frontière du Mexique ; multilatéralisme vs. Unilatéralisme ; les relations entre Etats-Unis et Europe ; les politiques environnementales ; le financement par l'Etat de la science et des programmes de la NASA)
- Certaines commémorations en 2018 (*Good Friday Agreement*, *Women's Vote in the UK*)
- Les conséquences du Brexit sur la société britannique (possibilité d'un second vote par exemple)
- Les scandales et débats autour des nouvelles technologies (*FCC and net neutrality*; *Cambridge Analytica*)
- Le *Windrush Scandal* au Royaume-Uni et les débats autour de l'immigration

D'autres thèmes concernaient les évolutions liées à certaines institutions britanniques ou américaines:

- L'école et l'université (*grammar schools in the UK*; *faith and higher education in the US*; *discrimination in Oxbridge*)
- Les institutions muséales (*The British museum and colonial legacy*; *museum of the Bible in Washington DC*)
- La chambre des Lords au Royaume-Uni, la monarchie britannique, la cour suprême aux Etats-Unis (liée notamment au concept d'*impeachment* ou à la récente décision dans l'affaire du *Masterpiece Cakeshop*)

D'autres thèmes de société plus pérennes ont encore été abordés au travers de la sélection des textes de la session 2018:

- La redéfinition de l'identité afro-américaine et la place de cette communauté aux Etats-Unis (à travers le succès du film *Black Panther*, le vote afro-américain aux élections)
- Les conséquences du passé colonial du Royaume-Uni sur sa société et l'émergence de nouveaux récits de l'histoire coloniale
- Les identités nationales au Royaume-Uni, notamment les débats autour de l'identité anglaise vingt ans après la dévolution
- La jeunesse de ces pays et leur engagement politique (au Royaume-Uni); la place du sport dans l'éducation américaine
- Le rôle des philanthropes (Soros, Zuckerberg)

Concernant le déroulement et le format de l'épreuve, nous renvoyons les candidats au rappel proposé dans les remarques consacrées à cet oral dans la série Langues Vivantes.

Connaissances

Tous les textes permettaient aux candidats de faire montre de leurs connaissances - connaissances glanées cette année au fil de l'actualité, mais également connaissances plus approfondies de l'histoire contemporaine de ces deux pays et de leurs grandes évolutions sociétales. Ainsi, il était attendu que les candidats puissent expliquer, par exemple, ce qu'est l'*affirmative action*, ou encore à quel mouvement fait référence le nom du personnage *Black Panther*. Certains candidats ont su parfaitement mobiliser leurs connaissances sur l'histoire des *Troubles* en Irlande du Nord, ou encore sur la chronologie et les enjeux du Brexit.

Il convient cependant d'éviter de plaquer ses connaissances, ou de mentionner des concepts ou des noms propres sans lien avec la problématique ou le plan annoncé (*namedropping*), qui ne seraient pas explicités lors du développement. C'est particulièrement vrai dans l'accroche, au début de l'exposé : ces accroches doivent introduire le sujet principal, sans quoi l'exposé apparaît particulièrement artificiel. Ainsi, sur un texte portant sur le sport dans les écoles américaines, commencer son introduction en mentionnant pêle-mêle Céline et Locke était incohérent et desservait le candidat. Rappelons donc que les connaissances doivent être utilisées pour éclairer un ou plusieurs points de l'article commenté, pour le contextualiser dans le temps court comme dans la longue durée.

Tous les textes permettaient aux candidats de faire des commentaires à entrées multiples, et donc de proposer des lectures doubles : ainsi, il ne s'agit pas de simplement commenter l'actualité, mais bien de proposer une analyse d'événements et phénomènes d'actualité en les replaçant dans leurs contextes historiques, sociologiques, culturels ou encore économiques.

Introduction et synthèse

Cette partie dure entre 6 et 8 minutes ; cette année, le jury déplore dans de nombreuses prestations un déséquilibre avec une introduction et une synthèse beaucoup trop longues par rapport au commentaire.

Dans l'introduction, les candidats sont amenés à contextualiser le texte et ses enjeux. Il ne suffit donc pas de mentionner la source, le nom des journalistes et la date. Certains candidats ont très bien su lire les contradictions ou évolutions du *liberal The Economist* dans un texte sur l'immigration et la conception d'un fichier national de données d'identité ; d'autres ont rappelé que *The Guardian*, journal britannique, avait notamment été très critique de Facebook, ce qui allait donc permettre de mieux comprendre son traitement du scandale de Cambridge Analytica. Le type d'article est également important pour bien analyser le texte : op-ed, enquête, ou texte à forte dimension personnelle par exemple. Le caractère émotionnel et la qualité de témoignage d'un texte sur l'Irlande du Nord ont été très bien analysés par exemple par un candidat. Toutes ces étapes permettent aux candidats de prendre un réel recul critique par rapport au texte, ce qui les aide à aller au-delà de la simple affirmation « *the author is biased* ».

Dans l'introduction, les candidats sont donc encouragés à rappeler la structure du texte, sa logique de progression, à annoncer le ton de l'article et à justifier ces observations.

Problématique et organisation du plan: rappels

Cette année, le jury a constaté que les candidats avaient du mal à mettre en valeur, dans l'organisation même de leur exposé, leur problématique: rappelons donc que celle-ci précède l'annonce du plan du commentaire, à la fin de la synthèse. Nous encourageons aussi les candidats à soigner leurs transitions et à faire des pauses pour rythmer la prestation et guider le jury - et accessoirement, lui permettre de bien noter la problématique et le plan!

Attention, dans la problématique, de ne pas faire de faute de grammaire, surtout lorsque celle-ci est donnée au discours indirect (*we will wonder whether can the text be ...*).

Le commentaire et la conclusion seront forcément un peu plus longs que l'introduction/synthèse - un commentaire trop court, qu'il soit en deux ou trois parties, manquera forcément de profondeur, de connaissances et/ou d'organisation.

Prononciation et accents

Si le jury est bien entendu conscient du fait que les candidats ne sont pas des spécialistes, il est quand même attendu que des efforts soient faits sur des termes récurrents et particulièrement utilisés dans l'épreuve de commentaire de texte de presse, comme *author*, *beginning*, *conclusion*,

research, economist, most, article, representation, represent... les termes se terminant en *-ism*, entre autres, ont souvent été écorchés, que ce soit à cause de la place de l'accent ou l'absence ou ajout de diphtongue.

Nous attirons également l'attention des candidats sur les fautes de grammaire récurrentes : le S de troisième personne du singulier au présent simple; l'absence de S au pluriel (*one of the aspects, one of the practices*); l'ajout de S parasites (*its can be*; des S aux adjectifs); la formation du passif (*it can be understood*), les pluriels de noms indénombrables (**researches/*informations*).

Nous encourageons les candidats à pratiquer un entraînement régulier, en classe ou à la maison, et à écouter aussi souvent que possible les programmes sociétaux ou culturels à la radio (NPR et BBC Radio 4 entre autres) afin de bien progresser et d'arriver confiants et bien préparés à cette épreuve.

Série Langues Vivantes – Explication d'un texte d'auteur sur programme (LV1)

Répartition des notes : 02/20 (1) ; 03/20 (2) ; 04/20 (2) ; 05/20 (3) ; 06/20 (4) ; 07/20 (3) ; 08/20 (1) ; 09/20 (4) ; 10/20 (5) ; 11/20 (4) ; 12/20 (4) ; 13/20 (3) ; 14/20 (4) ; 15/20 (4) ; 16/20 (1) ; 17/20 (2) ; 18/20 (1) ; 19/20 (2)

Moyenne de l'épreuve : 10,46/20

Le jury a eu le plaisir d'entendre cette année un large groupe d'anglicistes, dont un bon nombre de prestations plutôt réussies puisque près d'un tiers des candidats ont obtenu une note supérieure ou égale à 14. Les sujets proposés étaient équitablement répartis entre les trois œuvres au programme.

Format

Le format de l'épreuve est bien connu : l'exposé dure vingt minutes, il est suivi d'un entretien de dix minutes. La plupart des candidats utilisent un réveil à affichage digital, ou un chronomètre pour contrôler le temps qui leur reste : ils peuvent ainsi prendre éventuellement un peu plus de temps sur certains exemples quand c'est possible, ou au contraire n'évoquer certains aspects que brièvement quand ils voient qu'ils arrivent au terme des vingt minutes accordées. Au bout de dix-huit minutes d'exposé, le jury rappelle à tous les candidats qu'il leur reste deux minutes. A part quelques rares exposés trop courts, le jury a entendu cette année des candidats qui maîtrisaient parfaitement le temps et déroulement de leur présentation : cette préparation technique, si elle ne préjuge naturellement en rien de la qualité des exposés, donne une certaine confiance aux candidats, qui semblent moins anxieux et peuvent donc consacrer toutes leurs ressources intellectuelles et émotionnelles à l'exercice du commentaire.

Concernant la méthodologie, nous renvoyons les candidats à la lecture des rapports précédents, notamment des sessions 2016 et 2017, dans lesquels nous insistons sur les différentes étapes du commentaire :

- l'**introduction** est constituée d'une amorce pertinente et dynamique, d'une présentation rapide et problématisée du texte (contextualisation et brève synthèse), d'une problématique (qui dégage un "problème", annonce la ligne directrice et donne sa cohérence à l'ensemble de l'analyse), de la lecture, étape essentielle puisque le passage choisi et la qualité de la lecture proposent d'emblée des éléments d'interprétation, et enfin une annonce de plan claire et distincte.

- dans le **commentaire** (qui suit le plan annoncé), toutes les ressources de l'analyse littéraire sont mises à profit pour permettre une compréhension fine et approfondie du texte et proposer une interprétation personnelle et engagée.

- la **conclusion**, après un bref rappel des pistes de lecture suivies, apporte une mise en perspective de l'analyse proposée et un réel bilan critique en dernier ressort.

Nous rappelons à nouveau qu'il faut veiller à bien citer précisément et systématiquement les vers ou les lignes du texte sinon le jury a beaucoup de mal à suivre le développement. Les candidats qui citent le texte sans donner ces références semblent oublier que le commentaire est un exercice de communication orale et leur note s'en ressent immanquablement.

Le programme de la session 2018 proposait d'aborder la modernité sous différentes formes : le modernisme de la poésie de T.S. Eliot qui interroge notre humanité dans le chaos qui suit la Première

Guerre Mondiale, la modernité du roman *The Hours* qui constitue déjà un classique (Prix Pulitzer de littérature en 1999), et celle de *The Merchant of Venice*, avec son héroïne féministe Portia qui s'impose dans le monde commercial masculin et international de Venise. Les remarques qui suivent mettent en exergue les points de méthodologie qui semblent poser le plus de difficultés aux candidats.

Macro et micro-lectures

Le jury a été frappé lors de cette session par une certaine difficulté chez un grand nombre de candidats à exploiter la richesse textuelle des passages à étudier. Trop de candidats oublient de citer précisément et de faire des analyses de passages précis : la lecture critique doit se faire à l'échelle du texte tout entier, en prenant bien soin d'en comprendre la structure, mais aussi à l'échelle de la phrase et du segment de phrase. Oublier de faire des analyses de détail a souvent comme résultat de produire des commentaires vagues, génériques et sans complexité. Ces commentaires qui oublient de citer ou de fonder leurs remarques sur le texte plaquent souvent les éléments de cours, ce qu'il faut éviter à tout prix : les cours doivent servir à comprendre l'œuvre dans la globalité et à permettre de faire le lien entre les passages, ou à percevoir des éléments du passage, mais ce sont ces interprétations qu'il faut toujours remettre sur le métier et questionner. Ainsi, tous les poèmes de T.S. Eliot ne sont pas des poèmes du désespoir ; de la même manière, on évitera de plaquer le cours sur le pouvoir patriarcal, s'il n'y a pas lieu d'y faire mention, ou encore sur la société (prise en tant qu'entité générale). Souvent les candidats parlent de "society" en montrant que les personnages sont en butte à la société, mais si la société est conçue comme une entité en bloc, sans complexité, alors les candidats risquent de proposer une lecture simpliste qui fera disparaître les spécificités des relations sociales dans toutes leurs subtilités. Pour *The Hours*, par exemple, tel passage où Nelly prépare le repas sans avoir parlé avec Virginia avant que celle-ci n'aille travailler (p. 84-86) ne signifie pas que Nelly représente, à elle seule, les réactions de la société vis-à-vis de V. Woolf. Faire de V. Woolf la victime constante de la société empêchait de voir les réflexes de classe de cette dernière lorsqu'elle parle à Nelly et que celle-ci lui répond avec un parler populaire ("some of them yellow pears for pudding").

Cette double lecture a souvent manqué dans les commentaires de *The Merchant of Venice*. Ainsi dans la première scène, on pouvait relever les éléments nécessaires à la scène d'exposition, puisqu'il s'agit de dérouler l'intrigue et d'identifier les personnages, mais l'allusion à Janus aux deux visages (I.1.50) devait permettre de guider la lecture vers la question de la théâtralité de la scène et de poser la question du genre, puisque la pièce menace en plusieurs endroits de sombrer dans le tragique. L'attention aux détails du texte orientait les candidats vers une lecture plus complexe de la scène des coffrets : l'humilité que démontrait supposément Bassanio en choisissant le coffret de plomb était mise à mal quand on observait son art de la rhétorique et de l'ornement dans un discours censé rejeter l'artifice et l'ostentation. De même réduire Morocco à un intrigant aveuglé par l'éclat de l'or, c'était oublier son statut de Prince qui n'a guère besoin de la fortune de Portia ; Bassanio, au contraire, ne peut se permettre de perdre la main de Portia car au moment où il subit l'épreuve des coffrets, la nouvelle de la ruine d'Antonio est déjà connue.

Concilier macro et micro-lectures passe également par un effort de contextualisation. Ainsi, la scène du procès (IV.1) connaît de nombreux rebondissements : il était nécessaire de bien comprendre quelles en étaient les différentes étapes, comment elles s'articulaient afin de mettre en évidence les différents retournements successifs. Les jeux de répétition ironique entre Shylock et Graziano ("Most learned judge!") indiquaient ainsi un revirement soudain quand la fin tragique annoncée fait soudain place au comique. De même, la scène des retrouvailles entre les époux (V.1) annonçait moins la résolution finale qu'elle proposait un second procès, où Portia fait à nouveau montre de son habileté rhétorique et de son intelligence, à la différence près qu'elle parle désormais en son nom et qu'elle ne revêt plus l'habit masculin.

Dans les trois oeuvres, un symbolisme très fort (l'eau, la nourriture dans *The Hours*, les trois coffres du *Merchant of Venice* et le symbolisme chrétien de T.S Eliot) encourageait une réflexion sur les mythes, le temps et la mort. Pour autant, il faut bien s'assurer que l'on ne commence pas tout d'abord par le sens symbolique sans travailler au préalable le sens premier des textes. Ainsi dans "Rhapsody on a Windy Night", il y avait une logique à ce que le lampadaire se balance ("shake", "beat", "mutter") : une lecture attentive, le titre lui-même, devaient permettre de comprendre que le vent était déterminant pour un premier niveau de sens.

La musicalité, y compris la musicalité de la "fausse note" chez T.S Eliot, était à bien des égards cruciale. Ainsi, ignorer le sens précis du mot "prelude" ou encore du mot "rhapsody" pour les poèmes dont le titre utilisait ces mots empêchait souvent le ou la candidate de mener un commentaire fouillé

du texte proposé. Affirmer “preludes are a musical composition to express feelings” était bien insuffisant, surtout lorsque le commentaire négligeait l’analyse (même rapide) de la musicalité du texte, omettant de noter par exemple la simple rime suivie entre “gutters” et “shutters”. Il fallait souvent prêter une oreille attentive à la polysémie et à l’ambiguïté introduite par celle-ci, comme l’ont fait les candidats pour *Ash-Wednesday III*. Ignorer la polysémie de “fuel” à la fin de “*Preludes III et IV*” empêchait de voir ce que la fin du texte a de générative. Les commentaires poétiques les plus fins ont su lire l’importance de l’enjambement dans *The Waste Land* ou dans *Ash Wednesday*, ont su parler des rimes (externes et internes), des anaphores, des épiphores, des formes strophiques, ont su montré le fonctionnement du vers libre (trop rarement évoqué). Les meilleurs candidats interrogés sur *The Merchant of Venice* ont réservé dans leur commentaire un moment à la versification de quelques lignes en montrant comment elle pouvait appuyer leur interprétation; rappelons que le jury demande systématiquement aux candidats qui oublieraient de le faire de scander quelques vers du texte à commenter.

Il faut donc faire des analyses de détail fournies, approfondies et méthodiques. Relever les traits saillants du texte est indispensable, mais tout comme les relevés de champs lexicaux, ce repérage doit être prolongé par l’analyse : celle-ci doit déboucher sur une interprétation, une conclusion, même provisoire. Les meilleurs candidats ont mené d’excellentes analyses de détail qui, toujours, les ont aidés à revenir au sens général du passage à étudier et à en ausculter toute la finesse. Leurs commentaires à la fois bien argumentés, finement tissés d’analyses poétiques et thématiques, montraient également une sensibilité poétique toute particulière, sans chercher à tout prix à dire ce qui ne pouvait pas être dit car échappant au sens (pour *Prufrock* ou *Hollow Men* par exemple).

Voix, narratologie, situations d'énonciation

On se gardera des lectures par trop biographiques. S’il était évident que les textes de T.S. Eliot ont un substrat biographique, Eliot cherche toujours ou le plus souvent à travailler des *personae* qui ne sont pas lui-même. Ainsi, dans *Prufrock*, la *persona* n’est pas le poète, mais précisément, cette entité qu’on nomme la *persona*.

Dans *The Hours*, le “unreliable narrator” ne peut pas être Virginia Woolf elle-même ; dans les passages où Virginia Woolf est le personnage principal, elle est souvent la focalisatrice, mais jamais le narrateur. Virginia, faut-il le rappeler, est dans le roman de Cunningham un personnage fictionnel. Son identité historique (l’écrivaine Virginia Woolf) importe moins par rapport à ce que le lecteur connaît, ou croit connaître de cette figure iconique de la littérature anglaise, que par rapport à ce que le roman nous donne à voir : le portrait intérieur d’une femme, écrivaine, son travail de création, la recherche de la beauté, et les détails, sordides, drôles et touchants de la vie quotidienne d’une femme dans la banlieue de Londres dans la première moitié du XXe siècle. De la même manière, le narrateur et Michael Cunningham ne sont pas les mêmes entités. Les meilleurs candidats ont su se garder d’une lecture psychologisante et moralisatrice (“Clarissa is a hypocrite”) pour privilégier les interprétations plus fines qui liaient toujours les voix aux voix du texte, aux intertextes et, plus largement, à la créativité. De la même manière, trop de lectures de *The Merchant of Venice* ont pêché par une vision caricaturale de Shylock, sans réussir à voir les ressorts de son évolution psychologique dans ses premiers échanges avec Antonio et Bassanio. L’interprétation du texte dramatique ne peut se faire à la seule lumière de ce qui suit, trop de candidats se limitant à un repérage d’échos (“This foreshadows...”): c’est oublier que le sens est remis en jeu lors de chaque représentation théâtrale. Affirmer d’emblée, dans l’étude d’un extrait de la scène du procès, que le spectateur connaît l’issue de la pièce, et l’humiliation réservée à Shylock, c’est ignorer les jeux de pouvoir et de rivalité entre les différents personnages. Le rôle de Portia dans cette même scène imposait une attention toute particulière : dans cette mise en abyme théâtrale, elle est tout autant le brillant Balthazar qui réussit à gagner le procès qu’une comédienne qui s’appuie sur la complicité du public, elle est une femme amoureuse qui met tout en oeuvre pour sauver son mari mais aussi une femme trompée qui découvre la nature du lien qui lie Bassanio à Antonio.

Connaissances

Nous n’avons pas pénalisé les candidats qui ne connaissaient pas les nombreuses références intertextuelles des textes de Eliot ou de Cunningham, mais il est malgré tout des connaissances minimales indispensables à la bonne lecture et préparation des textes. La référence à “For Thyne is the Kingdom” doit au moins être reconnue comme une prière, et on pourrait s’attendre à tout le moins à ce que les étudiants sachent qu’il s’agit du Notre Père (*The Lord’s Prayer*) tant cela a une importance structurelle, liturgique dans le texte. De la même manière, il était problématique pour le

commentaire de la dernière partie de "The Love Song of J. Alfred Prufrock" de ne rien savoir d'*Hamlet* ou de ne pas pouvoir comprendre ce qu'était ce "Fool" et quelle était sa fonction dans le poème. D'ailleurs, nombre d'étudiants sur T. S. Eliot ont montré que ces références qui participaient de la structure du texte pouvaient être maîtrisées (que ce soit Baudelaire pour la fin de *The Burial of the Dead* ou la légende du roi Arthur pour la deuxième *stanza* de ce même poème, ou encore les guerres puniques pour Mylae et l'interpolation avec la première guerre mondiale, ou encore le purgatoire de Dante pour *Ash Wednesday III*). Qu'ils en soient ici félicités.

De la même façon, on a pu regretter que telle référence à Apollon n'ait pas été exploitée dans *The Hours*, quand elle aurait permis d'approfondir la lecture proposée compte tenu de ce que représente Apollon dans l'ordre de la création esthétique. Dans un autre passage, lorsque Laura et Kitty échangeaient un baiser, il était difficile de ne faire aucune référence au lesbianisme ou, alors même que le passage fait explicitement référence à la "performance" quand il s'agit de l'identité et des masques, il était difficile de ne pas voir une réflexion sur le genre (*gender*) au lieu de dire "she finds her true self", dans une interprétation essentialiste et fixiste. La relation entre Bassanio et Antonio dans *The Merchant of Venice* a donné lieu à des interprétations radicalement opposées : certains candidats ont évoqué d'emblée un sentiment amoureux, quand d'autres semblaient découvrir cette possibilité. L'une ou l'autre interprétation était acceptable, à condition qu'elle fût justifiée : dans l'un ou l'autre cas, il importe avant tout de démontrer, d'analyser, et de relire le texte avec attention pour comprendre ce qu'il en est.

Historicisation

Enfin, le jury a regretté que beaucoup de commentaires manquent de sens historique. Bien entendu, il ne s'agit pas de confondre civilisation et littérature, mais pour *The Hours*, il était essentiel d'avoir à l'esprit le contexte. Ne pas faire mention de l'épidémie de SIDA, c'était souvent passer à côté de la spécificité de tel ou tel passage. Ainsi la longue description du fauteuil de Richard (p.58-59) relevait d'une stratégie de déplacement qui traduisait la déchéance physique des malades et renvoyait au silence qui a marqué le début de l'épidémie dans les années 1980. A la grande surprise du jury, la maladie de Richard n'a presque jamais été évoquée, malgré certaines allusions indirectes mais précises comme par exemple l'état de santé de Evan ("He's feeling so much better on this new cocktail", p. 16). Cette indifférence au contexte chez les "post-millennials", dont certains semblaient tout ignorer du traumatisme qu'a constitué la découverte du SIDA, sans parler des enjeux politiques, sociaux et culturels actuels de l'épidémie, nous semble, à titre personnel, inquiétant et préjudiciable, mais dans ce cas précis, c'était aussi une erreur méthodologique. Tel passage incluant une réminiscence située explicitement en 1965 avec une vision idéalisée de la liberté sexuelle de cette période ne pouvait se comprendre que par rapport au contraste avec la "fin du 20^e siècle" quand la maladie a modifié en profondeur les habitudes sexuelles. Il est curieux de voir que la maladie de Richard a été très rarement évoquée, et le plus souvent reléguée au rang de détail, alors qu'à l'inverse, de nombreux candidats se sont engouffrés dans des lectures psychologisantes et simplistes de la maladie de Virginia ("Virginia Woolf's madness" ou "Virginia Woolf's schizophrenia"), oubliant qu'on n'attend pas du lecteur qu'il propose un diagnostic clinique.

De la même manière, lire *The Waste Land* sans évoquer la première guerre mondiale réduisait le champ d'interprétation. Enfin, s'il ne faut pas consacrer son commentaire entier à parler de mouvements littéraires, il semblait difficile de faire l'économie du rapport au modernisme, pour Eliot comme pour *The Hours*. En effet, tel poème faisant référence à une "crise" pouvait être travaillé par rapport à la crise introduite dans le modernisme par le vers libre. A l'inverse, le commentaire entendu sur "The Hippopotamus" a su parfaitement montrer l'absurdité grinçante du texte par le biais d'un *conceit* digne des poètes métaphysiques dont Eliot a souvent parlé.

Dans *The Hours*, comment éviter de parler du modernisme de Virginia Woolf ? Le traitement du temps, qu'il convenait de rapprocher de Proust, Joyce, ou, bien entendu, de Woolf elle-même, était typiquement moderniste et permettait des lectures plus fructueuses qu'une approche post-moderniste, qui s'appuyait souvent sur une définition bien vague et imprécise du mouvement lui-même ("times are mingled, full of interwoven éléments"). Le roman de Cunningham a souvent d'ailleurs été considéré à tort comme relevant d'un amusement, d'une expérimentation littéraire, et pire encore, dans un regrettable contresens, d'une "parodie" de *Mrs Dalloway*.

Vocabulaire de l'analyse

Les termes techniques doivent être maîtrisés que ce soit pour le théâtre, la poésie ou la fiction : en poésie, les vers se disent *lines* et non *verse*, une strophe n'est pas un "poetic paragraph" mais "a stanza", l'enjambement est "run-on-line" ou "enjambment" (dont il faut vérifier à tout prix la prononciation), des "shared lines" ne sont pas des "run-on-lines", une "persona" n'est pas un

“character”. Les formes de l'ironie, de la satire, le lyrisme, le registre épique doivent être connus et définis afin d'être utilisés à bon escient.

Le vocabulaire de l'analyse littéraire doit être vérifié : *metaphor* (et pas **metaphora*), *rhetorics* (et non **rethorics*), *synecdoche*, *chiasmus*, *hypothesis*, *paronomasia*, ...

Il faut soigner les transitions (en évitant les non-transitions du genre : “we have seen that... and now we will see that...”) et éviter les formules du style : “I wanted to show that”, “this is why I want to show that...”, “we can see...”. En conclusion, le maladroit “that's all” ou “that's it” est à proscrire absolument même si l'on pense avoir tout dit !

Langue

Il faut revoir les structures interrogatives et affirmatives : “we will wonder to what extent the text +V”. La prononciation des termes suivants doit faire l'objet d'un entraînement systématique : *audience*, *focus*, *commentary*, *comment*, *develop*, *development*, *theatre*, *narrative*, *narrator*, *passage*, *allegory*, *analysis*, *world*, *law*... Il faut revoir en particulier la prononciation du son / ə / dans les mots du type *according*, *appearance*, *associated*. Le verbe *echo* est transitif (beaucoup trop de candidats disent “*it echoes to”). On dit *feminism* mais *femininity*, *economic* (et non **economical*), *paradoxical* (et non **paradoxal*), *as if it were* (et non **as if it is*).

Le commentaire est un exercice exigeant qui ne peut s'improviser et le temps de préparation d'une heure nécessite que les candidats soient rompus à l'exercice. Le jury félicite les candidats qui étaient dans l'ensemble bien préparés et dont certains ont proposé des explications de textes excellentes et très inspirées sur des passages parfois d'une grande difficulté. Le jury forme le souhait que les remarques qui précèdent et celles des rapports précédents aident les candidats à se préparer au mieux pour la session prochaine.

Série Langues vivantes - Analyse d'un texte hors programme (LV1)

Nombre de candidats interrogés : 50

Répartition des notes : 02/20 (1) ; 03/20 (2) ; 04/20 (3) ; 05/20 (4) ; 06/20 (5) ; 07/20 (4) ; 08/20 (5) ; 09/20 (4) ; 10/20 (3) ; 11/20 (2) ; 12/20 (5) ; 13/20 (2) ; 14/20 (6) ; 15/20 (1) ; 16/20 (1) ; 17/20 (1) ; 18/20 (1)

Moyenne de l'épreuve : 9,24/20

Sources utilisées : *The Daily Beast*, *Vox*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *The New Yorker*, *Slate*, *The Nation*, *New York Magazine*, *The Los Angeles Times*, *The New Republic*, *Esquire*, *The New York Post*, *The New York Review of Books*, *Politico*, *The National Review*, *The Daily Telegraph*, *The Economist*, *The Financial Times*, *The Guardian*, *The Independent*, *The New Statesman*, *The Observer*, *The Spectator*, *The Times*

Les textes donnés aux candidats en cette session 2018 sont mis en ligne sur le site de l'ENS de Lyon, ce qui permettra aux futurs candidats de s'entraîner dans les meilleures conditions pour l'année prochaine. Pour les consignes méthodologiques, le jury renvoie les candidats au rapport du jury très complet de la session 2015.

Quelle que soit leur série, les candidats suivent tous le même format de présentation : le rappel ci-dessous vaut donc pour l'épreuve de l'analyse de texte hors-programme dans son ensemble.

Déroulement de l'épreuve

Après avoir tiré son sujet, le candidat dispose d'une heure de préparation avant de se présenter devant le jury. A son arrivée en salle de passage, le jury vérifie sa convocation ainsi que sa pièce d'identité. Le candidat dispose de vingt minutes pour faire son exposé. Le jury l'interrompt à l'issue du temps qui lui est imparti, avant de s'entretenir avec lui pendant une dizaine de minutes environ.

Format

L'exposé dure 20 minutes et se décompose de la manière suivante : il comporte une introduction, une synthèse, un commentaire et une conclusion. La maîtrise du temps est indispensable et elle est prise en compte dans l'évaluation des candidats : l'introduction et la synthèse doivent durer entre 6 et 8 minutes, le commentaire et la conclusion entre 12 et 14 minutes. Le jury tient à insister sur le fait que les candidats ne doivent pas faire de synthèse trop longue : en effet, le nœud de l'exercice est véritablement le commentaire de l'article et une synthèse trop longue empêche les candidats de développer leur réflexion personnelle. Lors de leur exposé, les candidats doivent lire un passage de l'article à leur convenance.

L'introduction est un moment clef de l'exposé des candidats et doit comporter des étapes obligatoires : une amorce, une présentation du texte et de ses enjeux, une annonce de plan de synthèse. Le paratexte doit donner lieu à un examen précis : il permet aux candidats d'identifier l'auteur, le genre du texte et le ton du texte, le contexte (précis et général).

La synthèse est une présentation organisée du texte et de ses enjeux. Il faut éviter la paraphrase, énumération sans logique ni construction, et dégager au contraire quelques points clefs autour desquels l'argumentation de l'auteur s'organise. Les candidats peuvent annoncer leur problématique et leur plan de commentaire à la fin de la synthèse.

Le commentaire n'est pas une répétition de la synthèse. Il s'agit d'une réflexion informée et organisée autour d'une problématique posée par l'article. Les candidats définissent les termes clefs employés dans leur problématique ; par exemple, les notions de crise, de multiculturalisme, ou le libéralisme doivent être explicitées en contexte. Les connaissances historiques viennent éclairer, expliquer un fait de civilisation contemporain. La *conclusion* fait le point sur les enjeux annoncés en introduction et ouvre éventuellement sur de nouvelles perspectives qui pourront faire l'objet de questions dans la discussion qui suit.

Methodologie

Le jury a relevé des problèmes liés au non-respect du temps imparti (exposés souvent trop courts) ainsi que des problèmes d'organisation. Il rappelle la nécessité de bien démarquer la partie synthèse de la partie commentaire de l'exposé et de gérer son temps de façon à ce que la première partie ne soit ni trop longue ni trop courte par rapport à la deuxième (6-8 minutes de synthèse/ 12-14 minutes de commentaire). Il ne faut pas annoncer la problématique du commentaire au tout début de l'exposé afin d'éviter toute confusion avec la synthèse. Il convient d'énoncer d'abord le sujet du texte et de résumer le point de vue exprimé par le journaliste avant de se lancer dans la synthèse proprement dite. La problématique du commentaire, quant à elle, doit être claire et simple et ne devrait pas être divisée en deux parties. Elle ne doit pas simplement répéter la question principale soulevée par le journaliste mais permettre aux candidats de faire leur propre analyse du sujet et d'aller au-delà du texte sans pour autant le perdre de vue. Trop souvent, les candidats ont dupliqué le travail de synthèse dans cette partie de l'épreuve. Quant au développement, il faut systématiquement démontrer la pertinence des éléments factuels utilisés pour l'analyse du document afin d'éviter tout placage du cours. Par exemple, bien que le Brexit soit omniprésent dans l'actualité britannique et donc souvent pertinent dans les analyses demandées, il ne faut pas pour autant tenter de relier chaque sujet au Brexit ! Idem pour la question des armes à feu pour les articles extraits de la presse américaine.

Le jury était globalement satisfait de voir que la plupart des candidats étaient bien au fait de l'actualité politique et sociale des États-Unis et du Royaume-Uni. Néanmoins, certaines connaissances civilisationnelles auraient pu être plus approfondies. Les candidats doivent impérativement se familiariser avec l'histoire des idées et les courants idéologiques au sein des différents partis au Royaume-Uni et aux États-Unis. Quelques exemples : il faut comprendre les tensions entre le libéralisme et l'autoritarisme au sein du parti conservateur britannique ; les positions du Parti républicain sur les questions fiscales et les questions sociétales doivent être maîtrisées ; il faut être également capable d'expliquer les divisions du Parti démocrate depuis 2016 entre les partisans d'Hillary Clinton et ceux de Bernie Sanders ; il semble enfin très peu pertinent de continuer à parler de Républicains modérés, tant le Parti républicain a dérivé vers la droite durant ces 40 dernières années (l'utilisation abusive de l'étiquette « modéré » amène à des contre-sens historiques graves, comme le fait de présenter Ronald Reagan comme le symbole de l'aile modérée du GOP).

Il faut également éviter de faire des généralisations politiques sans justifier son point de vue : par exemple, accuser le parti travailliste de Jeremy Corbyn d'extrémisme sans pouvoir donner d'exemples de politiques précises pour étayer son argument. Lire attentivement les programmes politiques des principaux partis est une excellente idée, qui permettrait aux candidats de mieux identifier les continuités/divergences entre les différents partis ainsi qu'en leur sein. Un minimum de connaissances historiques sur le passé des principaux partis politiques aiderait de plus de nombreux candidats, qui pourraient alors plus aisément définir et expliquer des termes et des noms récurrents

dans les articles proposés, comme le New Deal, le Welfare State, Enoch Powell, le populisme, la Dévolution, les « culture wars » etc. Il faut aussi prendre en compte les divergences politiques et sociales entre et à l'intérieur des différents nations et états. Il convient de se familiariser avec les principaux personnages politiques (ex. Nicola Sturgeon en Écosse) et leurs partis (*SNP, DUP, Sinn Fein...*) ainsi qu'avec leurs politiques et leurs points de vue idéologiques. Il convient également d'éviter des généralisations au niveau des groupes. Par exemple, on ne peut pas dire que toutes les minorités ethniques ont voté contre le Brexit, ce qui ignore la différence entre les minorités d'origines et de générations différentes. Autrement dit, le jury encourage les candidats à sans cesse nuancer leurs points de vue.

Les candidats ne doivent pas non plus se contenter de restreindre leurs connaissances politiques aux seuls leaders des partis. Au Royaume-Uni, il serait utile de savoir qui sont les principaux concurrents à Theresa May pour la direction du parti (ex. Jacob Rees-Mogg) ou les partisans des camps respectifs pour le Brexit « dur » (Boris Johnson, David Davis, Liam Fox...) ou le Brexit « doux » (Anna Soubry, Dominic Grieve, Kenneth Clarke...). Du côté américain, il faut pouvoir identifier les leaders du Congrès (M. McConnell, P. Ryan) et les principaux élus qui ont fait l'actualité de l'année (comme le sénateur Al Franken qui a dû démissionner quand le scandale « me too » a éclaté). Le jury regrette également que trop de candidats n'aient fait qu'une lecture partielle du texte, ce qui s'explique par un manque de connaissances culturelles ou une tendance à tout lire au premier degré.

Une façon intéressante pour les candidats d'approfondir leurs connaissances de la culture politique et populaire serait de regarder des émissions de satire politique telles que *Last Week Tonight with John Oliver* (HBO), *The Daily Show* (Comedy Central), *Have I Got News for You* (BBC2) ou *The News Quiz* (Radio 4). Ces émissions permettraient aux candidats de maîtriser les principaux événements politique de l'année en cours, et de comprendre ainsi nombre de références récurrentes dans les articles (ex : les soupçons d'antisémitisme qui planent sur J. Corbyn ; l'immense baisse d'impôts votée par le congrès républicain lors de la première année du mandat de Trump ; ou encore l'enquête du FBI sur l'ingérence de la Russie dans la campagne présidentielle de 2016). L'écoute de ces programmes auraient permis aux candidats de se familiariser par exemple avec certains néologismes comme « snowflake » (qui désigne les jeunes « millenials » qui seraient trop facilement offensés). Il ne faut pas oublier qu'il existe également une multitude de podcasts utiles à télécharger : ex. *The Week in Westminster* ; *Brexit : A Love Story ?* (Radio 4) ; *Politics Weekly* (*The Guardian*) ; *UK Politics podcast* (*Financial Times*) ; ou *The NPR Political Podcast* pour les États-Unis.

Sur le plan linguistique, le jury est globalement satisfait de la qualité de l'anglais des candidats, même s'il a été déçu de relever certaines erreurs qu'il a déjà soulignées lors des rapports précédents : l'oubli du « s » à la troisième personne du singulier ; « one of » suivi d'un nom au singulier ; des erreurs dans l'utilisation de l'article « the » (à noter : on dit « Labour » mais « the Labour Party ») ; « the medias » au pluriel... Sur le plan lexical, certains candidats ont répété les erreurs suivantes déjà repérées l'an dernier : « strangers » pour « foreigners » ; « ironical » pour « ironic » ; « mandate » au lieu de « term » ; « independantist » au lieu de « nationalist » ; « economical » au lieu de « economic » ; « social aides » ; « politic » au singulier pour « politics ».

Cette année, les fautes de prononciation les plus récurrentes ont porté sur les mots suivants : Republican ; multicultural ; conservatism ; Europe ; Russia ; published ; public ; Muslim (il faut choisir entre les son /ɪ/ ou /ʊ/ et ne pas alterner) ; Theresa ; Jacob ; liberal ; oligarchy ; compromise ; Senate ; Senator...

Le jury souligne l'importance de bien lire le rapport ainsi que les rapports des années précédentes, ce qui devrait permettre aux candidats de ne pas reproduire les mêmes erreurs d'une année à l'autre. On a pu constater que les meilleurs candidats avaient suivi attentivement l'actualité politique et sociale de l'année ainsi que les recommandations bibliographiques, proposant des commentaires éclairants, précis et engagés et démontrant que l'exercice n'est pas hors de portée. Qu'ils en soient ici remerciés.

Recommandations bibliographiques

- Avril, Emmanuelle & Schnapper, Pauline, *Le Royaume-Uni au XXIe siècle : mutations d'un modèle*, Paris, Orphys, 2014.
- Bell, Emma, Mège-Revil, Elisabeth, Meyer, Alix et Pulce, Marion, *Le pouvoir politique et sa représentation au Royaume-Uni et aux États-Unis*, Paris, Atlande, 2011.
- Bensimon, Fabrice, et al., *Histoire des îles britanniques*, Paris, PUF, 2007.

- Biggsby, Christopher, dir. *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Charlot, M., Charlot, C. et Ploton, Jean-Michel (éds.), *Glossaire des institutions politiques du Royaume-Uni*, Paris, A. Colin, 2005.
- Grellet, Françoise, dir. *Crossing Boundaries. Histoire et culture des pays du monde Anglophone*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Higgins, Michael, ed. *The Cambridge Companion to Modern British Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Kaspi, André et al. *La Civilisation américaine*. Paris : PUF, 2004, 2006 (2ème édition).
- Kavanagh, Dennis, Richards, David, Smith, Martin and Geddes, Andrew, *British Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Lacorne, Denis, dir. *Les États-Unis*. Paris : Fayard, 2006.
- Lacroix, Jean-Michel. *Histoire des États-Unis*. Paris : PUF / coll. Quadrige, 2010.
- Lagayette, Pierre. *Les grandes dates de l'histoire américaine*. Paris : Hachette, 2010.
- Leach, Robert, Coxall, Bill, Robins, Lynton, *British Politics*, Palgrave, Basingstoke, 2006.
- Marquand, David. *Britain since 1918: The strange career of British democracy*, Weidenfeld and Nicolson, 2008.
- McKay, David. *American Politics and Society*. New York: Wiley-Blackwell, 2009 (7th edition).
- Mélandri, Pierre. *Histoire des États-Unis II : le déclin ? Depuis 1974*. Paris : Tempus Perrin, 2013.
- Mioche, Antoine, *Les grandes dates de l'histoire britannique*, Paris, Hachette, 2010.
- Morgan, Kenneth (ed.), *The Oxford History of Britain*, Oxford, OUP, 2010.
- Norton, Mary Beth et al. *A People and a Nation, A History of the United States*. Boston: Houghton Mifflin, 2010 (8th edition).
- Pauwels, Marie-Christine. *Civilisation des États-Unis*. Paris : Hachette, 2009.
- Pickard, Sarah, *Civilisation Britannique-British Civilisation (bilingue)*, Paris: Pocket, 2016.

Pour l'anglais oral Ouvrages de référence

- Baker, Ann. *Ship or Sheep ? Student's Book : An Intermediate Pronunciation Course*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
- Duchet, Jean-Louis. *Code de l'Anglais oral*. Paris : Éditions Ophrys, 2000.
- Fournier, Jean-Michel. *Manuel d'anglais oral*. Paris : Éditions Ophrys, 2010.
- Guierre, Lionel. *Règles et exercices de prononciation anglaise*. Paris : Longman Pearson Education, 2001.
- Huart, Ruth. *Nouvelle grammaire de l'anglais oral*. Paris : Ophrys, 2010.

Dictionnaires de phonétique et de phonologie

- Jones, D. (P. Roach, J. Setter & J. Hartman, eds.). *English Pronouncing Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006 (27th edition).
- Wells, J. C. *Longman Pronunciation Dictionary*. Harlow: Longman, 2008 (3rd edition).

Série Langues vivantes - Analyse d'un texte hors programme (LV2)

Nombre de candidats interrogés : **16**

Répartition des notes : 06/20 (2), 07/20 (1), 08/20 (1), 09/20 (1), 10/20 (2), 11/20 (1), 12/20 (1), 13/20 (2), 14/20 (2), 15/20 (2), 16/20 (1)

Moyenne de l'épreuve : **11,18/20** (écart-type : 3,3)

Sources utilisées cette année :

The Guardian
The Spectator
New Statesman
The Independent
BBC News
CNN Money
USA Today

The New York Times
Los Angeles Times
The Press of Atlantic City
The Daily Herald
Richmond Times—Dispatch
The Boston Globe

Le nombre de candidats ayant choisi l'anglais comme seconde langue vivante a diminué ces deux dernières années, fait regrettable lorsque l'on considère la qualité parfois remarquable de la langue dans certaines prestations. Si, en dépit de fautes listées ci-dessous, le niveau d'anglais est généralement bon, le jury note que peu de prestations ont été très bonnes ou excellentes cette année, avec un seul 16/20 et aucune note au-dessus. Les raisons de cette répartition plus serrée des notes tiennent essentiellement à un manque de préparation, à une méconnaissance des enjeux et des modalités de l'épreuve, et à des défauts de méthode.

Concernant le déroulement et le format de l'épreuve, nous renvoyons les candidats au rappel proposé dans les remarques consacrées à cet oral dans la série Langues Vivantes.

Cette année encore, plusieurs étudiants n'ont pas respecté le format et ont parlé trop peu de temps (moins de quinze minutes), brièveté qui est souvent le signe d'un commentaire trop court.

Deuxième point qu'il est malheureusement nécessaire de rappeler : le propos doit être séparé en deux grandes parties, avec un compte-rendu distinct du commentaire. Trop de candidats mélangent les deux exercices, ce qui témoigne là encore de la méconnaissance du format de l'épreuve, qui figure pourtant dans les rapports antérieurs. Sur ce point, il est indispensable d'avoir consulté et étudié au moins un de ces rapports avant de se présenter à l'épreuve.

Les textes proposés cette année ont été publiés entre août 2017 et juin 2018, certains étant très récents ; tous exigeaient une connaissance pointue des derniers revirements socio-politiques et économiques aux États-Unis et au Royaume-Uni. Toutefois, les articles sur des sujets très contemporains, à l'image du débat autour de Colin Kaepernick, doivent mener à une analyse historique et institutionnelle à la fois plus vaste et plus détaillée, faute de quoi le commentaire reste superficiel.

Pour donner des exemples concrets : un article sur un mariage royal au Royaume-Uni peut amener à une réflexion sur la monarchie britannique en tant qu'institution, sur son histoire et son évolution ; un autre sur un discours de Donald Trump peut donner lieu à un commentaire sur le fédéralisme, le premier amendement, ou encore la place des femmes comme minorité aux États-Unis et leur sous-représentation dans les sphères de pouvoir ; un dernier sur les joueurs de la NFL mettant genou à terre durant l'hymne américain doit mener à un point sur l'histoire des Afro-Américains aux États-Unis, de l'esclavage au mouvement Black Lives Matter, en passant par la ségrégation et les droits civiques.

La première partie de la présentation, contenant l'introduction et la synthèse, est souvent la mieux gérée. Il s'agit d'expliquer brièvement (6-8mn) où et quand l'article a été publié, par qui, et de quoi il traite. Brièveté ne doit toutefois pas être synonyme d'urgence : certains candidats passent seulement 3 ou 4 minutes sur cette partie, omettant des détails cruciaux qui constitueraient des appuis utiles pour le commentaire.

La lecture d'un extrait est rarement oubliée, mais elle n'est pas toujours judicieuse. Pour rappel, les candidats doivent lire un passage qu'ils auront sélectionné au préalable : ce passage ne doit pas être trop long, au risque de se voir interrompre par le jury. Cette lecture s'insère particulièrement bien dans l'introduction, mais elle peut venir plus tard. Il importe que les lignes sélectionnées illustrent le propos du candidat ou de la candidate, qu'il s'agisse d'explicitier le sujet de l'article ou d'annoncer l'orientation du commentaire à venir.

Parmi les problèmes récurrents dans cette partie, on trouve d'abord l'omission de prise en compte de la date. Il est pourtant nécessaire de resituer l'article dans son contexte de publication, ce qui exige de connaître les événements majeurs de l'année, dans le pays concerné et ailleurs dans le monde.

En second lieu viennent les défauts liés à l'organisation de la synthèse. Il est préférable d'éviter la synthèse linéaire, qui se contente de suivre l'articulation du texte, pour déconstruire puis reconstruire le propos dans un ordre plus logique afin de mieux souligner ce que le/la journaliste met en avant et la façon (évidente ou subtile) dont il/elle le fait. En termes de longueur et de contenu, une présentation trop brève ne fait que survoler le texte, omettant des éléments (dates, personnes, références-clé) essentiels au propos et au commentaire à venir. À l'inverse, certains compte-rendu sont longs et répétitifs, ce qui témoigne d'une incapacité à sélectionner les informations cruciales.

Un dernier problème récurrent tient à l'absence d'analyse du ton du ou de la journaliste et, les deux étant liés, de la source. Il appartient aux candidats de distinguer un article factuel d'un article plus subjectif ou d'une tribune. Dans ce dernier cas, il est nécessaire de noter et d'étudier les marques de subjectivité dans le compte-rendu et dans la transition vers le commentaire, celui-ci devant offrir

une analyse critique du sujet proposé. En outre, une étude de la source est attendue, en tout début d'introduction ou plus tard dans le compte-rendu. Ceci exige une connaissance fine des sources les plus connues de presse anglo-américaine : leur origine géographique, leur fréquence, leur orientation politique historique et au cours de l'année passée (cf. la méfiance du *Guardian*, journal de centre-gauche et pro-*Labour*, envers Jeremy Corbyn). Il est également nécessaire de prêter attention aux éléments paratextuels qui sont volontairement laissés pour les candidats, comme la distinction entre les catégories *column*, *editorial* ou *op-ed*, la catégorie de l'article (News, Fashion...), ou encore les dernières lignes en italiques, qui indiquent la fonction de la personne ayant écrit l'article (*Secretary of Education...*). Le candidat ou la candidate doit pouvoir expliquer en quoi l'article est attendu, ou non, d'un journal de la sorte.

Il est arrivé que cette première partie soit difficile à suivre : le jury a souvent été dans l'incapacité de savoir si le candidat ou la candidate en était à l'introduction, au compte-rendu, ou s'il / si elle était passé/e au commentaire. Il est nécessaire de clarifier les étapes de l'argumentation tout au long de la présentation.

Malgré ce défaut occasionnel de clarté, il est fréquent que la présentation débute bien, avec une accroche frappante, une introduction rondement menée, et un compte-rendu complet. Le souci méthodologique tient plus au commentaire et à la transition qui le précède. Trop souvent, le commentaire se contente de répéter le propos de l'article sans rien y ajouter, ou trop peu. À l'inverse, il arrive qu'il porte sur un sujet trop éloigné de l'article (par exemple, un commentaire ne traitant que du Brexit alors que l'article parlait des conflits internes au sein du parti conservateur dans le contexte des discussions autour du Brexit).

Parmi les autres limites méthodologiques récurrentes dans le commentaire, on note d'abord le déséquilibre notable entre les parties. Si le candidat ou la candidate éprouve trop de difficultés à élaborer une troisième partie aussi fournie que les deux autres, il ou elle peut très bien ne faire que deux parties. Celles-ci doivent alors être approximativement de même durée, la première étant souvent plus longue, particulièrement si elle se contente de reprendre l'article sans ajout. Il arrive aussi que le développement ne corresponde pas à la problématique et au plan annoncés, ce qui signe un manque de cohérence dans l'articulation de l'ensemble. Parfois, il n'y a aucun axe d'analyse, or la problématique, même descriptive, est essentielle dans l'organisation de la pensée des candidats. Le défaut d'organisation est également visible dans les effets de liste (*then... and then... also...*) qui témoignent d'une absence de lien logique entre les divers éléments du commentaire, et donc d'un manque de vision d'ensemble de la démonstration. L'effet de liste est souvent lié à un autre problème, qui est le hors sujet : si les candidats et les candidates doivent connaître sur le bout des doigts un ensemble de concepts, de dates et de notions d'histoire et de civilisation anglo-américaines, le « placage » de données ne contribue pas à l'avancement de l'analyse. La sélection des éléments de cours pertinents est essentielle pour éviter le hors sujet ponctuel ou généralisé. Répétons qu'il est bon que les candidats rappellent au jury où ils en sont dans leur présentation et au sein des parties, pour plus de clarté.

En parallèle des défauts méthodologiques, le jury a remarqué cette année encore un certain flou sur le contenu des commentaires. En premier lieu, certains concepts (*capitalism* ; *Puritanism* ; *Devolution*) ont été utilisés sans définition et sans grande rigueur, ce qui affaiblit la pertinence du propos. En outre, la connaissance de certaines notions historiques, civilisationnelles et institutionnelles anglo-américaines cruciales était approximative, voire inexistante, chez les deux tiers des candidats, or sans ces connaissances le propos se limite à des généralisations et schématisations. Avancer par exemple que tous les Conservateurs défendent le Brexit, que tous les députés britanniques sont issus d'écoles privées, que tous les Républicains sont riches, ou que les immigrés qui entrent aux États-Unis sont tous pauvres et peu éduqués empêche l'élaboration d'un propos critique et nuancé. Dans quelques cas, l'absence de connaissances fondamentales sur l'histoire du Royaume-Uni et des États-Unis et de leurs institutions a même mené à des contre-sens majeurs (comme dire que Westminster est le Parlement de l'Angleterre uniquement, ou que l'esclavage a été aboli au XX^e siècle aux États-Unis), qui ne sont que rarement rectifiés ou nuancés dans les questions (cf. *infra*). S'il est nécessaire d'être au clair sur des éléments très récents tels la date précise et le résultat chiffré du référendum d'indépendance en Écosse, il est impensable de ne pas connaître l'histoire de la formation de la Grande-Bretagne puis du Royaume-Uni, ou de l'indépendance des États-Unis.

Les candidats trouveront ci-dessous une liste non exhaustive de connaissances essentielles. Pour les États-Unis : date de l'indépendance américaine, de la Constitution et du Bill of Rights ; contenu des 1^{er} et 2nd amendements ; fonctionnement et problèmes du fédéralisme ; système éducatif

américain ; Droits Civiques et leur origine ; affirmative action et ses origines ; législation sur l'avortement (Roe v. Wade, 1973) ; légalisation du mariage gay ; législation sur la peine de mort (quels états) ; les armes et les tueries dans les écoles et ailleurs (Columbine 1999, Sandy Hook 2012, Orlando 2016 ; NRA) ; législation sur la marijuana ; informations détaillées sur les Afro-Américains, les Hispaniques, les Asiatiques et les Amérindiens, ainsi que les femmes ; débats et actions sur l'environnement.

Pour le Royaume-Uni : origines de la création de la Grande-Bretagne et du Royaume-Uni (Acts of Union 1707 & 1801) ; repères généraux sur Henry VIII et Elizabeth I, ainsi que sur l'anglicanisme ; histoire et évolution de la monarchie constitutionnelle ; distinction Chambre des Communes / Chambre des Lords et réforme de celle-ci ; connaissances sur le système législatif et le mode d'élection (FPTP, hung parliament) ; histoire et évolution récente des partis ; repères sur le Thatcherisme et le Blairisme ; création et difficultés de la NHS et de l'État-providence britannique (Beveridge) ; la Dévolution ; histoire de l'Écosse et ses débats actuels (éducation, référendum d'indépendance, SNP) ; histoire de l'Irlande du Nord et ses débats actuels (« the troubles », Good Friday Agreement, Northern Irish border, avortement) ; spécificités de l'éducation britannique (grammar schools, « public » schools, Oxbridge) ; connaissances sur l'Empire britannique et la décolonisation, le Commonwealth et le multiculturalisme ; les relations UK / Europe et le Brexit.

Pour terminer, un rappel nécessaire sur les questions posées par le jury durant la dernière partie de la présentation. Ce moment crucial de l'oral est parfois ignoré, à tort, par les candidats, alors qu'il contribue dans plus de deux tiers des cas à augmenter (ou à baisser) la note prospective des candidats après leur présentation. Si les questions permettent de vérifier que certaines connaissances sont bien maîtrisées, elles sont avant tout le moyen de créer un dialogue et d'aider le candidat. Ainsi, les suggestions invitant à reconsidérer le choix d'un terme ou une déclaration faite plus tôt, ou encore à envisager d'autres causes ou conséquences pour un phénomène donné, sont à prendre comme autant de mains tendues au candidat pour rectifier une erreur factuelle, nuancer un propos, ou ouvrir ses perspectives critiques. Il semble enfin utile de rappeler que la courtoisie élémentaire envers le jury est de mise, avant, pendant et après la présentation. Certains candidats ont très bien joué le jeu, et leur note l'a traduit.

Série Sciences humaines - Analyse d'un texte hors programme

Nombre de candidats interrogés : 45

Note minimum : 3,5

Note maximum : 19,5

Moyenne : 9,46

Les articles étaient tirés des sources suivantes (tirage papier ou publication en ligne) :

The Atlantic

Cnn.com

The Guardian

Miami Herald

Mother Jones

The Nation

National Review

Newsweek

The New Yorker

The New York Times

Politico

USA Today

The Washington Post

The Economist

Les articles proposés, publiés entre septembre 2017 et juin 2018, traitaient de l'actualité politique, économique et sociale et de faits de société en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Les sujets abordaient les thématiques suivantes : le rôle de la religion dans la vie politique américaine (à travers une analyse du musée de la Bible à Washington, ou bien de la proposition d'abroger l'amendement « Johnson » dans le projet de loi de réforme fiscale), l'influence de l'entourage du président, sa façon de gouverner, les mobilisations politiques des minorités, le succès électoral de candidats socialistes, le fédéralisme, les liens entre aides sociales et questions raciales, l'influence des intérêts économiques dans la vie politique à travers l'exemple des prisons, de l'environnement, de la réforme fiscale... Dans le domaine britannique, de nombreux articles exposaient les incertitudes liées au Brexit à travers différentes thématiques : l'attractivité des universités britanniques en Europe, l'évolution des partis politiques, l'immigration, la perspective d'un second vote sur le Brexit, la politique

des entreprises britanniques, la démocratie britannique, la personnalité de Jeremy Corbyn, la politique sociale en Grande Bretagne.

Le jury invite les candidats à lire la presse tout au long de l'année et à étudier les différentes questions historiques et civilisationnelles grâce à différents manuels. Beaucoup de candidats ne connaissent pas les institutions britanniques et américaines, ce qui les amène à d'importants contresens.

Concernant le déroulement et le format de l'épreuve, nous renvoyons les candidats au rappel proposé dans les remarques consacrées à cet oral dans la série Langues Vivantes.

Méthodologie

Le jury a eu la surprise de constater cette année que beaucoup de candidats ne semblaient pas du tout maîtriser la méthodologie de l'exercice. Il tient ainsi à rappeler quelques erreurs à éviter. Nombre de candidats ne font pas de lien entre leurs idées, que ce soit dans la synthèse ou le commentaire. Leur pensée évolue par contiguïté (« and then the author says ») au lieu de faire ressortir les arcanes d'une argumentation ou sa logique. On rappellera que si la première partie de l'exercice constitue une synthèse et non un simple résumé des idées de l'auteur, c'est bien parce qu'elle offre déjà un regard critique éclairé sur les propos de l'auteur, le contexte de l'article et ses enjeux. Il convient ainsi de prêter tout particulièrement attention au contexte de l'article : les articles sont ancrés dans une actualité spécifique, mais ils renvoient bien souvent à un contexte civilisationnel plus large. Les prestations sont souvent trop descriptives et en deviennent paraphrastiques. Trop de candidats envisagent encore la synthèse comme une simple reformulation des idées exprimées et la construisent en citant simplement le texte de façon linéaire.

Plusieurs candidats ont choisi de faire un commentaire en donnant leur « opinion personnelle » sur le texte, ce qui ne répond absolument pas aux exigences de cet exercice rigoureux. Il faut également éviter les développements sur les « aspects positifs et négatifs », ainsi qu'une position intellectuelle qui relève du jugement moral ou qui s'avère simpliste (« Is the journalist right to criticize the president so blatantly ? », « Can one be intolerant with those proven intolerant ? »). En outre, il semble important de souligner que certains candidats font le choix de mélanger la synthèse et le commentaire, ce qui les amène à de nombreuses répétitions et obscurcit leur démonstration.

Certains candidats n'utilisent pas les informations qui leur sont fournies : un article qui se moquait des théories fumeuses à propos d'une société secrète à Washington organisant une cabale contre le président avait été rédigé, comme l'indiquait le paratexte, par une spécialiste du théâtre politique dans la capitale américaine. En laissant cette information dans le paratexte, le jury permettait à la candidate de s'interroger sur le théâtre comme métaphore de la politique américaine contemporaine. Une autre candidate, malgré le paratexte indiquant bien que l'auteur était rédacteur en chef d'un journal de Pittsburgh en Pennsylvanie, a annoncé au jury qui lui posait la question que l'auteur de l'article travaillait pour le *New York Times*.

Malgré les indications répétées chaque année dans le rapport, certains candidats ne savent pas qu'il leur appartient de sélectionner un passage de l'article à lire. La lecture ne doit être ni trop courte, ni trop longue, une dizaine de lignes devrait constituer là un maximum. Le jury apprécie tout particulièrement que la lecture d'un passage de l'article s'intègre à la démonstration et vienne étayer le propos des candidats. Il est ainsi en mesure de juger de la pertinence du choix opéré.

Les candidats ne doivent pas plaquer des cours de civilisation mais bien cerner la thèse démontrée par l'auteur. De plus, ils doivent clairement annoncer leur plan et leur conclusion ne doit en aucun cas être une répétition de leur introduction. Il s'agit de faire un bilan de leur étude et de proposer une ouverture finale.

Pour conclure sur la méthodologie, le jury aimerait rappeler qu'il est impératif que les candidats signalent au jury les numéros de ligne lorsqu'ils citent le texte.

Introduction

Les candidats peuvent commencer leur exposé par une amorce contextuelle ou thématique. Mais il faut que celle-ci soit justifiée et en lien avec le texte. Ainsi, telle candidate choisit d'évoquer le feu dévastant une tour à Londres en juin 2017, incarnant selon elle le ressentiment de l'opinion publique, avant de présenter une tribune du rédacteur en chef de *Pittsburgh Post-Gazette* portant sur les accusations de « fake news ». Le lien entre les deux ne semble pas évident, même si la candidate évoque un fossé entre « les mots et les actions ». L'introduction permet de présenter le texte, son contexte et ses enjeux. Les informations mises en avant doivent permettre de donner un éclairage sur le texte. Par exemple, il est tout à fait pertinent de préciser qu'un article tiré de *The Economist* portant sur le Brexit s'inscrit parfaitement dans la ligne éditoriale défendue par le magazine. À l'inverse, il

n'est pas forcément nécessaire de préciser la position politique d'un journal si celle-ci ne trouve pas d'écho dans l'article étudié.

Synthèse

L'introduction et la synthèse ne doivent pas dépasser 6 à 7 minutes maximum. Certains candidats débutent leur synthèse en proposant un découpage linéaire de l'article en plusieurs parties (parfois jusqu'à 8 !) et donnent des titres à chacune d'elles, sans que cela ne vienne véritablement éclairer la construction de l'argumentaire. L'annonce du plan suffit en elle-même. Rappelons une nouvelle fois qu'il ne s'agit pas d'un simple résumé linéaire, mais d'une synthèse, donc d'une présentation structurée rappelant les points forts de l'article, ses enjeux, la spécificité de la perspective proposée : une synthèse est analytique.

Commentaire

Un commentaire nécessite une problématique et un plan qui fassent clairement apparaître les enjeux à l'œuvre et il ne doit pas répéter des idées déjà exprimées dans la synthèse. Les candidats doivent éviter les questions générales ou descriptives, à l'image de tel candidat qui s'interroge sur « What is the real role of the Deep State ? » et propose une première partie intitulée, « What are the problems ? » ou telle candidate qui propose la problématique « What is the role of religion ? ». Les candidats ont parfois du mal à envisager les enjeux dans leur dimension politique. Un manque de connaissances historiques, politiques et sociales amène souvent les candidats à des contresens sur les articles.

Le jury a constaté que certains candidats avaient tendance à faire du président américain actuel le centre de toute la vie politique américaine, au détriment des autres branches du gouvernement. Il est également apparu que certains n'envisageaient pas les enjeux politiques et sociaux dans une perspective historique, ce qui laissait à entendre que certaines problématiques étaient apparues aux États-Unis depuis les élections de novembre 2016. Les candidats doivent davantage déconstruire les termes utilisés (« Deep State »), clarifier l'utilisation de certains termes (« government »).

Il est indispensable de bien connaître le système politique et éducatif britannique (le jury a noté que certains ne savaient pas ce qu'était une « public school ») et maîtriser les sujets d'actualité (savoir par exemple, la différence entre « hard Brexit » et « soft Brexit »).

Entretien avec le jury

L'entretien avec les deux membres du jury se déroule après la présentation et dure environ dix minutes. Il donne l'occasion de préciser certaines remarques ou certains arguments avancés par les candidats au cours de leur synthèse et leur commentaire. Par exemple lorsqu'une référence a été faite à Boris Johnson au cours d'une prestation sur le Brexit, le jury a demandé des précisions sur cet acteur politique (à quel parti appartient-il ? Quel poste ministériel a-t-il occupé ? Quel personnage est-il ?...). Il ne s'agit en aucun cas de piéger les candidats mais de leur demander de développer leurs remarques ou de préciser leur réflexion. Ainsi, si un candidat déclare au cours de son commentaire que l'Union Européenne est une entité imparfaite, le jury peut lui demander d'expliquer pourquoi. Il en va de même sur un terme de civilisation ou une politique récente auxquels le candidat a fait allusion sans s'y attarder.

Langue et expression

Même si le niveau de langue ne constitue pas le centre de l'évaluation, rappelons tout de même qu'une pensée claire se construit grâce à une expression maîtrisée. Mais il faut noter également qu'une bonne maîtrise de la langue ne garantit absolument pas une réussite à l'épreuve. En effet, il peut arriver qu'un candidat ne saisisse pas du tout les enjeux d'un texte, malgré un très bon niveau de langue.

Le jury encourage les candidats à s'entraîner à lire toute l'année et à travailler la qualité de leur expression. Il a eu la surprise de constater que plusieurs candidats ne savaient pas lire correctement la date ni la source (rappelons que « point » se dit « dot » dans les sources en ligne). Le jury a noté des confusions entre *actual* et *current*, *mandate* et *term*, des barbarismes tel que **to justificate*.

Les candidats doivent savoir prononcer et accentuer correctement des termes incontournables, tels que *commentary*, *image*, *conservative*, *democrats*.

Concernant les fautes grammaticales, nombreux sont celles et ceux qui utilisent les mauvais pronoms relatifs et qui font de graves erreurs de conjugaison, à l'image de tel candidat qui commence son exposé par « *This is an article wrote ». Certains confondent le singulier et le pluriel (« *Many has »)

ou « which » et « who » (« *many students which »). Enfin, l'utilisation de l'article n'est souvent pas maîtrisée (« *it was destroyed by the industrialisation »).

Pour conclure, le jury tient à rappeler qu'il a également entendu des prestations de qualité, saisissant parfaitement les enjeux d'un article, proposant des analyses fines et éclairées des problématiques politiques, sociales, économiques et culturelles, dans un anglais riche.