

Rapport de jury Concours Général des lycées et des métiers Composition anglaise 2021

La session 2021 du concours général a permis à de nombreux lycéens de mettre à profit leurs qualités d'analyse et de rédaction face à un texte du patrimoine littéraire du monde anglophone. Cette rencontre entre une lecture personnelle et une approche littéraire raisonnée est ce que le jury souhaite voir se produire en choisissant un extrait et des questions à soumettre aux candidats. Ces derniers ont montré à des degrés divers leurs capacités d'analyse mais tous ont relevé le défi de se colleter avec un exercice qui fait appel à des repérages fins (sur l'onomastique et sur le discours rapporté, par exemple). Chacun et chacune aborde l'exercice selon son profil, en partant de ses intuitions pour bâtir une démonstration étayée par des micro-analyses de certains passages ou en procédant à un relevé méthodique d'occurrences pertinentes pour ensuite en proposer une interprétation. Le jury accepte les deux démarches et se laisse conduire par la rédaction qui, dans bon nombre de copies, dénote une grande aisance dans le maniement de la langue et des outils d'analyse textuelle.

Questions sur le texte

1) Show why and how the boys start laying the foundations of a new life outside society.

Cette première question permettait aux candidats d'amorcer l'étude de l'extrait proposé, mettant en scène trois jeunes personnages à l'orée d'une nouvelle vie, qui se rêvent loin des malheurs du quotidien et affranchis de règles sociales trop contraignantes. Il s'agissait ici d'effectuer un double repérage afin d'explicitier tour à tour les motifs de la rupture entre les garçons et leur société, puis les moyens mis en œuvre dans leur conversion en redoutables pirates.

Certes, il est intéressant de noter que Tom Sawyer et Joe Harper connaissent des fortunes diverses liées à leur sociabilité (« *He was a forsaken, friendless boy* », l.1) ou à leur famille (« *His mother had whipped him* », l.17 ; « *she was tired of him and wished him to go* », ll.18-19) tandis que Huckleberry Finn se laisse convaincre faute de meilleure activité à réaliser ce jour-là. Un relevé d'adjectifs (« *gloomy and desperate* », l.1) et une liste d'événements (« *he met his soul's sworn comrade* », l.11) sont l'étape préalable à une analyse plus fine du texte.

Les réponses les plus abouties à cette première question sont celles qui ont su associer l'étude du cheminement narratif de l'extrait à des analyses stylistiques bien choisies.

Les sentiments de rejet, de solitude et d'injustice partagés par Joe et Tom sont renforcés par l'usage de tournures impersonnelles et négatives (« *there was no choice* », l.6 ; « *there was nothing for him to do but succumb* », l.19) participant de la déresponsabilisation des garçons vis-à-vis de leurs actes. Plusieurs candidats ont également relevé de façon très pertinente des questions rhétoriques (« *why shouldn't they? What right had the friendless to complain* », ll.4-5) qui soulignent l'absence d'alternatives aux décisions prises et la contrainte, ce que vient d'ailleurs confirmer la suite de la ligne 5 : « *Yes, they had forced him to it* ». Le recours à la voie passive, renforçant l'impression de fatalité s'abattant sur le trio (« *it was forced on him; since he was driven out into the cold world* », l.9), achève ce tableau représentant de jeunes garçons n'ayant jusque-là pas été maîtres de leurs destins et subissant les assauts du monde.

Certaines copies ont bien noté que l'aventure des trois jeunes garçons ne s'est pas décidée de façon entièrement logique. Le hasard et quelques circonstances heureuses ont concouru à cette résolution. Tom Sawyer décide en effet de partir seul sur la route. Il y rencontre Joe Harper et lui confie sa volonté de quitter la vie sociale. Joe venant de subir ce qu'il considère être un châtement injuste de la part de sa mère, il avait la même intention à l'esprit. C'est cette heureuse conjecture qui les mène à établir un pacte. Et tant qu'à être tous les deux, autant convier Huckleberry Finn qui, « *indifferent* » (l.31), deviendra le troisième larron. C'est bien la formation d'un groupe qui entraîne la constitution d'un contrat dans cette nouvelle société d'amis.

L'extrait proposé à l'étude explore l'instant critique où Tom et Joe décident de prendre enfin le contrôle de leur vie. La deuxième partie de cette question invitait à réfléchir aux moyens de mise en œuvre de cette aventure. Il était donc attendu des candidats qu'ils décomposent le plan d'action entériné par Tom, Joe et Huck car, bien que la décision de quitter la société fût spontanée, le narrateur laisse entendre que les garçons n'ont laissé aucune place à l'improvisation dans leur démarche.

Tout d'abord, ils établissent un pacte. De cet accord découle une série de choix, extravagants mais cohérents, si l'on accepte de suivre la logique du trio. C'est par une réelle évaluation de leur situation que les décisions sont prises. Il faut organiser la vie de groupe, s'entendre sur un mode de vie satisfaisant pour tous, répondant *a minima* aux besoins primaires de chacun.

Les garçons transforment donc une simple idée (« *a resolution to escape* », l.13 ; « *a request* », l.16) en contrat que chaque partie s'engage à respecter (« *made a new compact to stand by each other and be brothers and never separate till death relieved them of their troubles* », ll.21-22) : l'adoption d'une nouvelle identité, d'un mode de communication basé sur le sifflement et quelques mots de passe, ainsi qu'un engagement à fournir le camp de Jackson's Island en matériel et en nourriture.

Ce mode de vie ne s'est pas décidé de manière autoritaire. Au contraire, il a fait l'objet d'une discussion : le lecteur apprend que Joe souhaitait mener une vie d'anachorète éternellement insatisfait, subsistant de manière très modeste et dans un lieu reclus (« *Joe was for being a hermit, and living on crusts in a remote cave, and dying, some time, of cold and want and grief* », ll.23-24) avant de se laisser convaincre par Tom et ses promesses d'aventures. Le petit groupe évite ainsi de reproduire les désagréments du monde d'avant qu'ils tentent de fuir.

2) Narrative voice and children's voices: study the interplay of points of view and its effects in the text.

Cette question invitait les candidats à enrichir leur lecture du texte par une analyse de ses différents registres énonciatifs (récit, discours rapporté aux styles direct, indirect et indirect libre) et des relations qu'il établit entre eux. Le jury apprécie que les formes de l'écriture soient désignées par leur nom, sans pour autant disqualifier par principe les candidats qui ne maîtrisent pas, ou pas encore, cette terminologie et ont recours à des périphrases. Un certain nombre de candidats ont su, sans employer la locution « *free indirect speech* », décrire le style indirect libre et montrer leur sensibilité à la texture savoureuse du passage, ce qui est l'enjeu essentiel.

Le premier repérage attendu dans cette partie de l'épreuve était la perception de l'humour résultant de l'écart entre le narrateur adulte dont la voix domine le texte et les personnages juvéniles, dont le narrateur incorpore la voix dans le récit suivant des modalités variées. Une de ces modalités est le discours rapporté au style indirect libre (*free indirect speech*) qui fait entendre la propre voix des enfants à travers celle du narrateur, introduisant de la *mimésis* (représentation imitative) au sein de la diégèse (récit descriptif). Plus généralement, l'écriture du texte est caractérisée par une circulation fluide et incessante entre les plans d'énonciation, entre le monde et le point de vue du narrateur et ceux des personnages. Comme l'a exprimé un candidat, de manière synthétique : « *While we could expect distance and objectivity from the third-person narrative in the past tense, the adult narrator slips his own comments into the text to gently mock the children's seriousness* ».

À partir de ces remarques initiales, l'analyse pouvait détailler le nuancier des procédés par lesquels la voix des enfants s'immisce dans le récit tandis qu'à l'inverse la voix du narrateur fait entendre un commentaire ironique sur le comportement des enfants. Ces procédés se différencient par le degré d'intervention de la voix narrative, chaque degré correspondant à une forme distincte d'ironie. Par ordre croissant de présence du narrateur, on peut identifier :

- le style indirect libre, où l'ironie repose sur l'absence de reformulation, par un soulignement purement implicite (voir les paragraphes 1 et 4, où il attire l'attention sur les exagérations, la mauvaise foi et la complaisance des enfants) ;

- le discours rapporté au style indirect, où l'ironie résulte au contraire d'une reformulation sarcastique (« *he conceded that there were some conspicuous advantages about a life of crime* ») ;
- un récit rapportant la parole des enfants d'une manière encore plus éloignée de leurs mots exacts que dans le cas de figure précédent (« *Two hoarse whispers delivered the same awful word simultaneously to the brooding night* »), où il n'est plus du tout possible de trouver dans la voix des enfants l'origine des termes choisis : l'ironie s'exprime ici dans le ton héroï-comique (*mock heroic*) ;
- des commentaires purement extradiégétiques comme « *Who were to be the subjects of their piracies was a matter that did not occur to them* ».

Au-delà de cette analyse de l'ironie narrative, il était possible d'approfondir la lecture du texte dans deux directions permettant de déceler une dimension de l'écriture dépassant la rhétorique. La première concerne l'ambivalence des choix stylistiques de l'auteur, dont le style indirect libre est emblématique. En effet celui-ci, en même temps qu'il remplit une fonction rhétorique en désignant les paroles des enfants et leur rapport au monde à un regard ironique, consiste en une contamination de la voix du narrateur par celle des enfants. En faisant entendre cette dernière par l'usage du style indirect libre et, dans les fragments de dialogue, du style direct, le narrateur fait exister ses personnages dans le texte sur un mode mimétique, libérant les personnages de son propre regard ironique. En définitive, l'auteur adopte une écriture qui lui permet de ne pas choisir : il rend un compte fidèle de la psychologie des enfants, chez qui la mauvaise foi fait bon ménage avec la sincérité quand ils finissent par croire leurs propres mensonges (« *some cream which he had never tasted and knew nothing about* ») pour mieux s'apitoyer sur eux-mêmes, en même temps qu'il s'autorise, et avec lui le lecteur, à porter sur les enfants un regard à la fois empathique et distancié. Cette ambivalence a été résumée ainsi par un candidat : « *We are both the child we were, escaping society, dreaming of being pirates, and the adult we are, reflecting on our own childhood, through this story.* »

L'autre approfondissement possible consistait à identifier dans la polyphonie du texte un troisième niveau énonciatif. La voix du narrateur incorpore celle des enfants, mais cette dernière elle-même reprend souvent celle des adultes, dont elle est un reflet parfois déformant (par exemple lorsque Joe imagine sa mère soulagée par son trépas), mais parfois aussi étrangement fidèle. Les hyperboles caractéristiques des enfants sont l'écho de celles des adultes : on imagine sans peine que les discours édifiants qui leur prédisent un avenir de gibier de potence par extrapolation de la moindre bêtise ne sont pas pour rien dans le naturel avec lequel les garçons se projettent dans le banditisme et la marginalité (« *he would lead a life of crime* » semble n'être qu'une transposition à la première personne des remontrances dont Tom a l'habitude). Les formules manifestement empruntées rappellent au lecteur que ce qui caractérise le langage des enfants, c'est précisément qu'ils ne parlent pas comme des enfants mais comme les livres qu'ils ont lus ou qu'on leur a lus, ce dont témoignent une citation littéraire comme « *Two souls with but a single thought* », des poncifs tels que « *roaming abroad into the great world* » ou des expressions légèrement archaïques comme « *hard usage and lack of sympathy* ». Cette analyse de l'appropriation par les enfants du langage adulte, en particulier de sa variante littéraire, permettait d'ailleurs une transition vers la troisième question.

3) How do imagination and language accompany the start of the adventure?

Cette question invitait les candidats à réfléchir à la manière dont l'imagination et la langue interagissent dans ce passage pour ensuite analyser comment cette relation introduit la trame de l'histoire (*the plot*), trame dont les contours sont bien connus et codifiés : l'aventure romanesque.

Le choix – maladroit – de traiter ces deux notions clés (*imagination* et *language*) séparément a souvent amené les candidats à répéter des éléments utilisés dans le développement de la deuxième question, à savoir les effets des différents registres de langue (adulte/enfant).

Se limiter à la fonction purement « représentative » de la langue constituait un deuxième écueil. Ainsi, certains candidats se sont efforcés de démontrer que le choix judicieux des mots de Mark Twain permettait aux lecteurs de se représenter la scène en imagination (par exemple : « *The vivid language makes the reader imagine everything the writer invokes, even sounds and smells.* »).

Or, la fiction permet de faire de la langue elle-même un objet de représentation. C'est justement grâce à sa lecture de romans d'aventure que Tom Sawyer maîtrise le lexique, les tournures archaïques (*'Tis well*) et les clichés du genre, ce que le narrateur souligne explicitement : « *the Black Avenger of the Spanish Main... Huck Finn the Red-handed and Joe Harper the Terror of the Seas. Tom furnished these titles from his favorite literature.* » (ll. 45-46). Ainsi Tom meuble le décor de son propre récit romanesque grâce au langage et aux codes du roman d'aventure en même temps qu'il *fournit* les épithètes épiques et le mot de passe qui fait frissonner (« *that awful word* »), tirés tout droit de ces ouvrages.

Il était intéressant de noter que cette trame n'est pas la seule qui s'offre à eux. Leur positionnement en tant qu'exclus de la société laisse apparaître d'abord la possibilité d'un récit larmoyant et sentimental, inscrit dans l'hyperbole du discours indirect libre des premiers paragraphes : « *what right had the friendless to complain?* » (l. 5). Le narrateur emprunte même le langage de la poésie romantique pour décrire la complicité des deux camarades : « *'two souls but with a single thought'* » (l. 12), les guillemets servant à la fois à attribuer ce vers au poète non nommé (John Keats) et à instaurer de la distance ironique. Après délibération, concession et consentement, les garçons finissent par rejeter le scénario de l'isolement romantique de l'ermite (« *living on crusts in a remote cave and dying, some time, of cold and want and grief* » ll. 23-24) en faveur du rôle bien plus valorisant du pirate.

Certains candidats ont fait d'astucieux repérages sur le pouvoir du langage à transformer le décor réaliste de Mark Twain en un paysage fantastique inspiré de l'univers imaginaire et de la littérature de l'enfance. Si le lieu est d'abord évoqué avec une précision cartographique, « *three miles below St. Petersburg, at a point where the river was a trifle over a mile wide* » (ll. 26-7), le nom de la ville contient déjà le germe de l'exotisme qui annonce le paysage romantique et lointain (aussi bien dans l'espace que dans le temps) de *the Spanish Main*, qui désignait les terres conquises par les Espagnols en Amérique et dans les Caraïbes entre les XVI^e et XVIII^e siècles, lieu de prédilection des flibustiers.

Au fur et à mesure que le projet se précise, la voix narrative s'imprègne du langage de l'aventure (« *the mighty river* », « *the brooding night* », « *the awful word* ») et le paysage prend des allures plus propices aux exploits de corsaires : « *a dense and almost wholly unpeopled forest,* » (l. 29) « *a lonely spot* » (l. 32) qui présente « *the advantages of difficulty and danger so valued by a pirate* » (l.52). À minuit, l'heure magique, une comparaison vient transformer le fleuve de leur quotidien en un océan : « *The mighty river lay like an ocean at rest,* » (l. 40) alors qu'ils se trouvent à l'intérieur des terres, le plus loin possible des océans.

C'est alors que l'évasion par l'imaginaire se double d'une véritable entreprise d'évasion. Dans un premier temps il s'agit d'un jeu dont les règles sont précisées : chacun doit apporter des provisions qu'il vole « *in the most dark and mysterious way—as became outlaws* », (comme il *sied* à un hors-la-loi). Ce faisant, ils *deviennent* de véritables voleurs. En choisissant le chemin le plus ardu et le plus dangereux parce que ces qualités sont associées aux pirates, Tom déchire ses vêtements et s'écorche réellement la peau. Une véritable aventure débute au sein du roman, celle promise par le titre.

À la fin du passage, la voix narrative confirme de manière comique la transformation qui s'est opérée au fil de l'extrait en remplaçant les noms réels des garçons par les épithètes imaginaires qu'ils se sont donnés. Le comique se situe précisément dans le décalage entre le lyrisme homérique évoqué par ces noms et la banalité des demi-mesures des moyens du bord : « *a side of bacon* », « *half-cured leaf tobacco* », « *a few corn-cobs*. » La distance ironique ainsi créée permet une double lecture : une première destinée aux enfants qui seront séduits par l'aventure et l'imaginaire des personnages, et une deuxième lecture à la fois nostalgique et réaliste réservée aux grandes personnes.

Car, si le narrateur concède aux personnages une partie du contrôle du récit – jouant le jeu imaginaire, en quelque sorte – il finit par ancrer leur aventure romantique dans le réalisme d'un moment et d'un lieu précis. Lorsque la question de la fabrication du feu se pose, les garçons buttent contre leur premier obstacle : les allumettes sont rares dans le Missouri des années 1830 (« *matches were hardly known in that day* » l. 57). Comme a conclu l'une des meilleures copies : « *The language of the narrator both accompanies and checks the boys' imaginative flights of fancy.* »

En somme, les réponses les plus convaincantes ont analysé le passage en termes de genre d'écriture, en démontrant, à travers des micro-lectures, le jeu qui s'instaure entre le réalisme et la romance.

4) Drawing examples from English-language literature, theatre, and film, study how characters recreate themselves and/or civilisation in nature.

Traditionnellement, cette dernière question invite les candidats à une réflexion plus large sur des thèmes ou notions inspirés par le texte. Un rappel méthodologique : dans cette réponse, le jury n'attend plus des candidats qu'ils analysent le texte et tirent leurs exemples de ce dernier – sauf de façon ponctuelle, à titre de point de départ de leur réflexion, ou de comparaison – mais au contraire qu'ils démontrent leur connaissance plus générale de la culture anglophone, ainsi que leur capacité à problématiser leur propos. Soulignons en effet à nouveau l'importance de cette problématisation, qui permet d'éviter un écueil auquel risque autrement de conduire une telle réponse, à savoir le fait de se livrer à un simple catalogue de références illustrant tel ou tel aspect de la réflexion, sans réel fil conducteur ni logique démonstrative.

La formulation de la question était cette année complexe, et pouvait susciter une grande variété d'angles d'approche, mais il était essentiel de prendre en compte la notion-clé de « nature », sans quoi, comme c'est parfois arrivé, la réponse pouvait sembler trop générale, voire hors sujet. Le jury invite donc les candidats à s'interroger précisément sur chacun des termes de la question afin de dégager une problématique pertinente.

La question du retour à la nature et de ses vertus régénératrices est tout à fait centrale dans la littérature anglophone. Un très bon point de départ à la réflexion pouvait être l'œuvre séminale de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), dans laquelle l'auteur pose les bases des innombrables « robinsonnades » qui lui succéderont (et dont la pérennité se retrouve encore aujourd'hui dans une série à succès comme *Lost* ou le film *Castaway*, souvent cité par les candidats). Le jury s'est réjoui de lire, dans de nombreuses copies, d'excellentes analyses portant sur le rapport dominateur de Crusoe à la nature, dans un contexte historique d'avènement du colonialisme. Un premier axe de la réflexion pouvait ainsi montrer comment, dans ce roman comme dans d'autres œuvres comparables, le retour à la nature est en réalité un prétexte à la recréation de la civilisation : loin de retourner à l'« état de nature », dans tout ce que cette notion suggère de dépouillement et de vie primitive, Crusoe, à force de travail et de discipline, développe son île, en exploite les ressources à une échelle quasi-industrielle, à la manière d'un colon s'appropriant une terre et y imposant de force sa culture et ses valeurs. Une logique similaire est présente dans *The Tempest*, dernière pièce de Shakespeare (1610), également inspirée par le contexte colonial, dans laquelle Prospero se présente également « comme maître et possesseur » de l'île sur laquelle il s'échoue et de ses habitants.

Si ces œuvres sont caractéristiques de l'idéologie impérialiste triomphante, avec sa croyance dans le

progrès et dans les valeurs occidentales, il pouvait être intéressant d'y opposer d'autres œuvres plus sombres, où le retour à la nature est au contraire synonyme de barbarie et de déchaînement des pulsions humaines les plus bestiales. Un des romans les plus cités par les candidats, à juste titre, a été *Lord of the Flies*, de William Golding (1954), sorte d'« anti-robinsonnade » dans laquelle Golding exprime son pessimisme foncier quant à la nature humaine : un groupe de jeunes garçons s'échoue sur une île après un accident d'avion, et rapidement l'aventure dégénère, lorsque l'un d'entre eux, Jack, prend l'ascendant sur les autres et met en place une organisation tribale, sanguinaire et violente, où les enfants retournent à un état proche de la sauvagerie. Un même scepticisme s'exprime dans *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad (1899), dans lequel Kurtz, incarnation de l'homme blanc occidental, plongé au cœur de la nature africaine, voit les « ténèbres » s'emparer peu à peu de son âme. Dans ces œuvres, l'enthousiasme des Lumières a laissé place au doute et à la désillusion quant aux élans civilisateurs de l'humanité.

Entre ces deux pôles, un dernier axe de la réflexion pouvait enfin montrer comment d'autres auteurs voient dans la nature un moyen pour l'homme, à une échelle plus individuelle cette fois, de se ressourcer, de se régénérer ou de se réinventer. On retrouve ce motif-clé de la littérature américaine en particulier dans *Walden* de Henry David Thoreau (1854), essai autobiographique dans lequel ce grand représentant du courant transcendentaliste raconte les deux ans, deux mois et deux jours passés dans une cabane dans les bois autour de l'étang de Walden, dans le Massachussetts. *Walden* est intéressant en ce qu'il relate ce qui s'apparente à une expérience du dénuement et de la simplicité, mais ne constitue pas pour autant un retour à la nature au sens propre : la civilisation est encore présente à Walden, mais elle est réduite à l'essentiel ; ce qui intéresse Thoreau, c'est le ressourcement spirituel que permet la solitude et une vie dépouillée des excès et artifices de la vie moderne. L'essai offre ainsi la vision utopique d'un entre-deux harmonieux, à mi-chemin entre nature et civilisation, dans un idéal pastoral de coexistence entre l'homme et la nature. L'influence de *Walden* se retrouve à travers tout un pan de la littérature et de la culture américaine, à commencer par un autre texte très largement cité par les candidats, *Into the Wild*, récit documentaire de Jon Krakauer (1996) adapté au cinéma par Sean Penn (2007), relatant l'expérience tragique d'un jeune américain de vingt-deux ans ayant tout abandonné pour partir vivre en pleine nature.

Ces pistes ne sont naturellement données qu'à titre indicatif : rappelons que le jury n'attend en aucun cas un unique modèle de traitement du sujet, et au contraire été séduit par des approches ou références singulières. Cette réponse est en effet aussi l'occasion pour les candidats de démontrer leur personnalité, leurs goûts, leur sensibilité littéraire, et le jury se réjouit particulièrement de ressentir, sous la plume d'élèves de Terminale, l'enthousiasme et la ferveur des jeunes lecteurs qu'ils sont.

Translation:

From "Tom's mind was made up now" (l.1) to "Then the sobs came thick and fast." (l.10)

Ce second exercice fait appel aux qualités de compréhension mais aussi de rédaction des candidats : compréhension fine du texte source et rédaction dans la langue cible, le français, en effectuant les choix et les adaptations nécessaires à toute activité de traduction.

Le jury se montre particulièrement attentif à la correction de la syntaxe, au caractère idiomatique des choix lexicaux et à la précision dans l'emploi des temps. Pour les raisons détaillées dans la réponse à la question 2, le rendu du ton et du registre de langue était à prendre en compte dans les choix opérés ici.

Cette année encore, nombre de candidats ont manifesté leur bonne maîtrise des deux langues et su montrer leur habileté dans le passage de l'une à l'autre.