

Rapport de jury Concours Général des lycées et des métiers

Composition anglaise 2019

Cette année, 1424 élèves de lycée se sont penchés sur le beau texte de Kazuo Ishiguro pour en faire apparaître les rouages et les nuances, pour montrer comment les codes – linguistiques, sociaux, professionnels – se combinent dans le passage proposé à l'étude et pour le replacer dans le contexte plus large des œuvres consacrées à la relation maître-serviteur. Le jury ne peut que reconnaître les efforts faits pour rendre justice au texte et à ses thèmes – les questions posées constituant, comme souvent, un parcours de lecture dans l'extrait – et ce, quel que soit le niveau de maîtrise linguistique. Les compétences linguistiques et analytiques des candidats leur permettent, dans l'ensemble, de proposer des interprétations qui retiennent l'attention et, dans un assez grand nombre de cas, de rendre manifestes des qualités littéraires de rédaction et d'interprétation. Le jury tient à saluer le travail des professeurs qui savent développer ces compétences chez leurs élèves, les accompagner dans l'apprentissage exigeant de l'analyse littéraire et surtout susciter cette appétence pour la culture anglophone dont la dernière question donne toute la mesure.

Questions sur le texte

1. How is a sense of dramatic tension achieved in this scene?

Cette question permettait aux candidats d'effectuer un premier repérage du dilemme de Stevens, tiraillé entre les exigences de son poste de majordome dans une grande maison, et le devoir filial d'être au chevet de son père mourant, sans pour autant anticiper sur les questions suivantes qui invitaient les candidats à en détailler des aspects plus précis.

Pour y répondre, il fallait bien comprendre le sens du faux-ami « *dramatic* », qui n'invite pas tant à expliquer pourquoi la situation est dramatique qu'à analyser les rouages quasi théâtraux de la mise en scène de ce drame.

Il fallait donc s'intéresser à la construction en *climax/anti-climax*, qui voit une accélération puis un ralentissement du temps ; comparons par exemple « *Miss Kenton was already leading the way, and we hurried through the house* », l. 14 et « *She walked silently towards the staircase, a curious lack of urgency in her manner* », l. 70).

Il fallait expliquer ce qui génère le suspense, comme par exemple les obstacles qui se dressent sur le chemin de Stevens, le retenant auprès des invités quatre longues minutes de trop : « *I began to make my way towards the doors, but before I could reach them, M. Dupont touched my arm* », l. 60. Ce suspense est double, car si le lecteur espère naturellement que Stevens parvienne à temps au chevet de son père, il tremble aussi à l'idée qu'il puisse manquer à ses obligations professionnelles, unique source de fierté pour ce majordome extrêmement consciencieux : nombre de répliques (« *Quite all right thank you* », l. 41 ; « *Perfectly all right, thank you sir* », l. 45 ; « *Not at all, sir.* », l. 47 ; « *yes, sir. Perfectly.* », l. 53 etc.) sont donc chargées de la possibilité qu'il perde son flegme, que le masque tombe. Enfin, le suspense tient pour partie au choix narratologique de la première personne du singulier et de la vision limitée des événements que Stevens nous livre (malgré le caractère rétrospectif de ce récit) que l'on pouvait évoquer sans trop empiéter sur la deuxième question.

Il fallait aussi décortiquer les nombreuses oppositions qui régissent l'extrait et qui contribuent à construire la tension entre deux mondes et deux rôles incompatibles : l'espace est ainsi divisé entre les vastes salles de réception (*the banqueting hall, the smoking room*) où les expressions étirant l'espace abondent (« *I found myself making my way through the guests* », l. 34 ; « *... in time to see the gentlemen proceeding into the smoking room* », l. 28 ; « *I was about to continue further around the room when...* », l. 58) et la petite chambre du mourant, où tout est statique (« *small attic room... standing over my father's bed...* », l. 15). Les ambiances sont également contrastées : nombre de candidats ont souligné l'opposition entre les sons de la fête (« *the loudest burst of approval, followed by warm and sustained*

applause », l. 1 ; « *a genuinely celebratory atmosphere... laughing and clapping each other on the shoulder...* », l. 32, etc.) et l'atmosphère pesante de la veillée funèbre (« *say softly* », l. 19 ; « *she began to cry* », l. 21). Le tout concourt à construire une opposition de classe, les domestiques occupant souvent des espaces périphériques où il s'agit de ne pas se faire remarquer (« *the first footman who whispered... 'She's just outside the door'* », l. 3-4 ; « *I made my exit as discreetly as possible* », l. 5 ; « *I caught sight of Miss Kenton through the open doorway, signaling to me* », l. 60 ; « *Miss Kenton was still standing out in the hall* », l. 69).

Enfin, les meilleures copies ont su explorer la théâtralité de la scène, tirant totalement partie du sens de « *dramatic* », pour montrer que l'écriture de la scène évoque le théâtre et même le cinéma. Le théâtre, de par le fil diégétique de l'illusion, des masques, de la comédie (mentionnons le très évocateur « *I signalled them to their positions* » à la ligne 29), et de par la mise en scène marquée par divers seuils et les nombreuses entrées et sorties des personnages ; le cinéma, de par la vision très restreinte accordée au narrateur, qui livre les événements à partir d'une focale rétrécie à son seul champ visuel, comme le ferait une *body camera* avec pour effet de nous faire ressentir un certain vertige – à la mesure de la confusion de Stevens, pris par la violence de ses émotions (certes refoulées) et sans cesse ballotté d'un invité à l'autre sans jamais avoir une vue d'ensemble du ballet dont il est pourtant le chorégraphe. Cet effet est particulièrement marqué à partir de la ligne 31 ; notons ainsi : « *I had just finished... when a voice behind me said... I turned to find the young Mr Cardinal beaming happily at me* », l. 35-37 ; « *I proceeded to serve some port... there was a loud burst of laughter behind me and I heard... I felt something touch my elbow and turned to find Lord Darlington* », l. 48-51 ; « *Someone addressed his lordship and he turned away to reply... I began to make my way towards the doors, but... M. Dupont touched my arm* », l. 58-61 ; « *As I proceeded towards the doors, I realized M. Dupont was following me. I turned and said...* », l. 65.

En somme, les réponses les plus complètes ont analysé la tension et la théâtralité de ce passage, en faisant des allers-retours entre analyse de la structure d'ensemble et micro-analyses stylistiques, pour le plus grand plaisir du jury.

2. Comment on focalization and (self-)perception in the passage.

La seconde question visait à approfondir la lecture des candidats et les invitait à réfléchir à la construction de l'extrait sous l'angle narratologique. En l'occurrence, les deux notions clés de la question, la focalisation et la perception devaient être étudiées dans leur rapport l'une à l'autre, et non successivement, comme deux aspects distincts.

Une description des éléments relevant de la focalisation et de la perception ne peut suffire mais doit s'accompagner d'analyses de moments significatifs du récit. Le jury a eu plaisir à lire des productions d'une grande finesse, faisant bien ressortir les paradoxes qui émergent entre le point de vue du narrateur et celui du protagoniste, et comment cela se répercute dans le passage en termes de perception de soi, des autres, et par les autres.

Le point de départ de l'analyse, qui malheureusement faisait défaut dans la majorité des copies, consistait à rappeler que le protagoniste et le narrateur de l'histoire ne font qu'un. En tant qu'auteur de son propre récit, le narrateur homo-diégétique est donc par définition dans une posture réflexive, marqué par la perception de lui-même. En outre, sa focalisation mérite d'autant plus commentaire que notre narrateur semble obsédé par la perception que les autres personnages, et plus largement la (bonne) société peuvent avoir de lui et de ses agissements.

Sur le plan lexical, l'acte de perception, notamment via le regard, est constamment évoqué (« *I saw* », « *I see* », « *You look as though...* », etc.). Les autres sens, odorat, ouïe, toucher, sont eux aussi en éveil d'un bout à l'autre du passage.

La position qu'occupe le protagoniste, très codifiée sur le plan social et professionnel, le rend d'autant plus sensible aux perceptions de son entourage, puisqu'en tant que majordome, il s'assure que les codes sociaux soient bien respectés dans le service dont il a la responsabilité. Mais c'est ici qu'apparaît un

premier paradoxe : soucieux des besoins des convives, Stevens l'est beaucoup moins quand il s'agit de ses propres besoins. Son aveuglement quant à la situation extrême qu'il vit au cours de cette scène est tel que c'est son maître qui l'informe des traces visibles de son chagrin (« *You look as though you're crying* », l. 54).

S'ajoute à cela un second paradoxe : si l'on garde à l'esprit que l'enjeu principal du passage est de raconter comment Stevens est passé à côté d'un moment essentiel de sa vie, laissant ses préoccupations professionnelles le déborder au point de n'avoir pas été au chevet de son père mourant, on note aussi qu'au moment où il raconte cet épisode, le protagoniste-narrateur a conscience de son fourvoiement. Or, même cette prise de conscience rétrospective reste très prudente : « *I must have looked a little confused* », l. 9. Le narrateur, s'il semble *a posteriori* mieux se percevoir, et mieux percevoir les enjeux de cet épisode passé, n'en est toujours capable qu'à travers une focale très clinique et superficielle. Ce n'est d'ailleurs que la sollicitude des autres qui offre au lecteur un accès à l'état intérieur de Stevens, car même lorsque les sensations du majordome sont évoquées (avec le verbe « *to feel* » par exemple), ce n'est que pour des raisons pratiques : « *I felt something touch my elbow and turned to find Lord Darlington.* », l. 50-51.

La focalisation, en rapport avec la perception de soi, est donc une question bien plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. En résumé, Stevens le narrateur nous livre une perception très claire de lui-même, dans une scène du passé au cours de laquelle, en tant que personnage, sa perception de lui-même et des autres était totalement biaisée par ce que qu'il estimait être sa mission la plus importante : remplir son devoir professionnel, coûte que coûte.

3. Duty and Propriety: study the codes at play here.

Cette question exigeait avant tout de bien cerner le sens des deux termes principaux de la question. Toute copie faisant abstraction d'un des deux mots, « *duty* » ou « *propriety* », a été pénalisée.

Le dictionnaire Collins en ligne fournit les définitions suivantes :

- *Duty is work that you have to do for your job;*

- *If you say that something is your duty, you believe that you ought to do it because it is your responsibility;*

- *Propriety is the quality of being socially or morally acceptable.*

De nombreux candidats ont fait l'impasse sur le mot « *propriety* », confondant son sens avec celui de « *property* », et analysant par conséquent le passage sous l'angle de la servitude, de la possession d'une personne par une autre. Il convenait au contraire de rendre compte de l'interaction de ces deux termes en les analysant en tant qu'éléments clés d'un rapport social strictement défini et qui renvoient à des obligations comportementales très codifiées.

Stevens est tenu d'agir d'une manière qui associe décorum et respect. Ceci s'exprime par le biais d'un comportement marqué par la réserve et la litote (« *understatement* ») qui peuvent être considérées comme typiquement anglaises. La prise en compte de ce comportement codifié devait être l'occasion d'associer devoirs professionnels et acceptabilité sociale : respecter certains codes très stricts fait partie du devoir du majordome. Mais le fait de ne relever que les fonctions et les actions du personnage ne suffisait pas à rendre compte de leur signification dans le réseau de sens qui irrigue le passage : la réserve est dictée par un contexte social, par une situation critique où l'émotion doit être maîtrisée, et par la tension entre le privé et le public, dans le cadre de la réception formelle et officielle.

Stevens est un être d'entre-deux : ni noble, ni valet de pied, ses devoirs le placent sur un seuil, dans l'ambiguïté. Par ailleurs, les codes de l'interaction sociale et des convenances viennent renforcer le respect des codes imposé au personnel de service ; le traitement de la question ne se limite donc pas au comportement de Stevens et de ses subalternes : les invités jouent également un rôle qui correspond à des attentes sociales.

L'aspect artificiel des rapports entre les personnages se manifeste dans les codes qui caractérisent leurs interactions verbales : répétitions de questions purement formelles : « *How are you?* » ; conversation superficielle utilisée pour remplir le vide : « *Ah, Stevens, you're interested in fish, you say* » ; langage conventionnel déployé au moment le plus émotionnel qui soit : « *This is most distressing. Nevertheless, I must now return downstairs.* » Cette dernière citation explicite le degré auquel Stevens a intériorisé les codes du comportement officiel qu'il doit endosser pendant son travail. Cette intériorisation des codes se trouve ici explicitée par l'emploi du modal « *must* » : on se demande quelle autorité l'oblige à respecter ses devoirs envers son employeur plutôt que de rester auprès de son père mourant.

Stevens est un narrateur intra-diégétique, et *a priori* il se livre au lecteur par le biais de ce texte. Mais son récit, comme nous l'avons vu plus haut, est ambigu et peut manquer de fiabilité : les codes de la communication définissent-ils aussi le rapport entre le narrateur et le lecteur ? Les candidats qui ont évoqué le devoir de rendre compte de son expérience par l'acte d'écrire, et de l'éventuelle obligation de respecter certaines conventions dans cette écriture ont réussi à convaincre le jury d'une lecture très fine de la question et du texte.

4. Focusing on examples of your choosing, study how master/servant relationships have been depicted in English-speaking literature, cinema and/or theatre.

Cette dernière question, moins guidée, vise à évaluer la culture générale, artistique et cinématographique des candidats, mais aussi – et surtout – leur capacité à problématiser. Comme les années précédentes, on ne saurait en effet trop insister sur la nécessité d'articuler la réflexion autour d'une idée directrice : de nombreuses copies, à nouveau, se sont contentées de catalogues d'œuvres traitant de la relation maître / domestique, sans s'interroger sur les questions pourtant nombreuses que soulève ce thème central dans la culture du monde anglophone.

Les candidats pouvaient en effet approcher cette relation de diverses manières (et le jury n'attend en aucun cas un traitement unique de la question). Parmi les problématisations opérantes rencontrées dans les copies, on citera l'interrogation sur l'évolution historique des rapports entre maîtres et domestiques, reflet de bouleversements qui ont vu les hiérarchies sociales et les rapports de classe se transformer radicalement. La série *Downton Abbey* – exemple bien sûr fréquemment rencontré dans les copies – montre ainsi comment les traditions qui régissent le monde de la famille Crawley tombent de plus en plus en désuétude au début du XX^{ème} siècle, au point de remettre en question l'existence-même de leurs domestiques.

Au cœur de cette question se trouvaient les notions centrales de pouvoir, d'autorité, de domination, et les meilleurs candidats ont su montrer comment la relation hiérarchique du maître avec son domestique porte souvent en elle les germes de son renversement dialectique (de bonnes copies ont ainsi pensé à la célèbre « dialectique du maître et de l'esclave » du philosophe allemand Hegel). Au modèle d'obéissance et de déférence incarné par Stevens dans *The Remains of the Day*, les candidats pouvaient opposer le type du domestique impertinent, figure d'ailleurs peut-être plus fréquente dans la culture que la précédente. On trouve des avatars de cette figure chez les bouffons du roi shakespeariens (celui de *King Lear*, tout particulièrement), dans les valets de comédie comme le célèbre Jeeves de P. G. Wodehouse, ou encore dans le monument de perversité qu'est le personnage du domestique joué par Dirk Bogarde dans le film *The Servant*, de Joseph Losey. De bons candidats ont su montrer qu'en pénétrant dans l'intimité de leurs maîtres, les domestiques occupent une place privilégiée, qui leur permet de développer une certaine familiarité ou complicité avec leurs maîtres (comme la nourrice de Juliette dans la pièce de Shakespeare), mais aussi, insidieusement, d'exercer une emprise sur eux. Un bon exemple de cette ambiguïté se trouve dans le personnage de Nelly, dans *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, qui, sous couvert de choyer sa maîtresse Catherine, participe en réalité à son autodestruction.

Une même ambiguïté pouvait être étudiée du côté de la figure du maître : dans *The Tempest*, de Shakespeare – que le jury a eu le plaisir de voir souvent cité par les candidats – Prospero est un personnage ambivalent, qui règne en despote éclairé sur son île, mais traite avec cruauté et mépris son esclave Caliban. Les lectures post-coloniales de l'œuvre ont suggéré que Shakespeare interroge là peut-

être l'ethnocentrisme conquérant qui a présidé à l'entreprise impériale britannique. Une même interrogation, plus explicite, se retrouve dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, où Marlow incarne une figure de « maître » chez qui les convictions triomphantes du passé ont laissé place au doute, voire à la haine de soi.

Le jury a eu le plaisir de lire de nombreuses copies faisant montre d'une culture personnelle riche et bien assimilée : rappelons ici que le jury n'établit pas de hiérarchie dans les références maniées par les candidats, et qu'il préférera une analyse fine et personnelle sur la série *The Handmaid's Tale* ou une chanson de Kendrick Lamar à des platitudes sans consistance sur un roman de Jane Austen. On conseillera donc aux candidats de tirer le meilleur parti possible des exemples souvent intéressants qu'ils exposent, en les insérant dans une réflexion dynamique et problématisée.

Quelques rappels formels pour conclure : il est souvent intéressant, en introduction, de faire un lien avec le texte étudié dans les questions précédentes, qui est nécessairement le point de départ de la question 4. S'agissant des titres d'œuvres, il convient de les souligner ; et il vaut mieux donner un titre juste en français qu'une traduction erronée en anglais.

Traduction

Cet exercice permet au jury d'apprécier la capacité des candidats à restituer le sens d'un passage extrait du texte dans une langue française correcte et idiomatique. Il s'agit en particulier, dans le travail de précision qu'est la traduction, d'éviter les calques sur la syntaxe et le lexique de la langue anglaise. Pour cela, il est indispensable d'avoir non seulement une bonne maîtrise des deux langues mais aussi une bonne connaissance des spécificités de chacune.