

CONCOURS GÉNÉRAL DES LYCÉES

—

SESSION 2024

—

VERSION ET COMPOSITION EN LANGUE ANGLAISE

RAPPORT DE JURY

Rapport de jury Concours Général des lycées

Composition anglaise 2024

Lors de la session 2024 du concours général, 1666 candidats ont effectivement composé et se sont penchés sur l'extrait de la nouvelle « *A Cup of Tea* » de Katherine Mansfield en allant à la rencontre du personnage de Rosemary Fell, un sujet qui se dévoile progressivement à travers sa relation à l'objet, à autrui et au monde. Les thèmes centraux de ce passage – matérialisme, convoitise, distinction sociale, identité et aliénation – ainsi qu'une trame narrative, la mise en scène d'une « aventure », fortement marquée par la fiction, offraient de riches possibilités de commentaire. Les candidats se sont engagés dans le parcours de lecture que dessinent les questions posées en s'attachant à mobiliser leurs compétences d'analyse et de rédaction. Le rapport qui suit est émaillé de citations intéressantes qui ne proviennent pas toutes de copies récompensées. Cela atteste de la qualité des interprétations et de l'aisance acquise dans le maniement de la langue et des outils d'analyse textuelle dans un panel de copies trop large pour qu'elles figurent toutes au palmarès. Le jury s'en réjouit et félicite l'ensemble des candidats d'avoir relevé le défi de cette épreuve de composition. Il salue également, comme les années précédentes, le travail des professeurs qui savent développer chez leurs élèves le goût des textes et de l'analyse littéraire ainsi qu'une forte appétence pour la culture anglophone.

Questions

1. The portrait of a lady shopper: Show how the text represents Rosemary as a person whose perception of the world is shaped by her economic situation.

Cette première question invitait les candidats à s'interroger sur la représentation du personnage de Rosemary en tant que « *shopper* » dont la situation économique forge le regard qu'elle porte sur le monde. Bien que la première moitié de l'extrait montre Rosemary faisant du shopping, son attitude vis-à-vis de la femme qu'elle recueille dans la seconde moitié de l'extrait évoque également le besoin qu'a Rosemary de posséder, non plus une boîte mais désormais une femme, ce qui était souligné dans cette copie : « *The excerpt [...] is divided into two main sequences: one in the antique shop, and the other with the young girl. In both, the main character is buying or looking to buy something—or someone. In both, Rosemary's vision, hearing, touch, all of her senses, are highlighted and somehow bound to her status as a character: she is, first and foremost, a shopper.* »

Le terme « *shopper* » se distingue de celui de « *buyer* » : « *shop* » qui apparaît en tant que nom et verbe dans l'extrait, évoque le déplacement, le voyage même puisque la voix narrative précise que Paris peut être une destination de « *shopping* » comme les autres pour Rosemary. Le « *shopping* » permet d'habiter les espaces

urbains, de s'y mouvoir. Cette copie résume l'attitude de Rosemary avec justesse : « *Space is a byproduct of luxury: the world is hers, she floats comfortably through this space* ». D'ailleurs, faire du « *shopping* » ne va pas forcément de pair avec le fait d'acheter : Rosemary n'achète pas la petite boîte qui lui plaît tant alors qu'elle en a les moyens. Elle est plus qu'une acheteuse : son expertise lui permet d'évaluer la valeur des biens, de savoir quand il est raisonnable de dépenser son argent ou de le garder.

Même si une partie du dialogue est centrée sur l'argent et si la richesse de Rosemary ne laisse aucun doute, beaucoup de candidats n'ont pas tenu compte de la consigne dans son intégralité et se sont contentés de parler de la richesse de Rosemary alors que la première partie attirait explicitement leur attention sur une thématique plus précise, et même différente, qui recouvre les idées d'acquisition, de marchandise, de choix (d'inspection, d'expertise), de désir (satisfait ou frustré). Si les phrases de Rosemary au discours direct révèlent l'importance que revêtent pour elle la possession et de la consommation (« *I want* » l.6, « *I'll have* » l.7, « *Give me* » l.6), la description de la boîte (« *An exquisite little enamel box with a glaze so fine it looked as though it had been baked in cream* » ll. 19-20), exquise, comme cuite dans de la crème, évoque même la dévoration.

Il fallait bien distinguer la voix narrative de celle de Rosemary, même si les deux semblaient parfois se mêler l'une à l'autre, notamment en raison de la focalisation. Alors que le discours direct est employé à plusieurs reprises, la voix de Rosemary est parfois au discours indirect libre : « *Rosemary admired the flowers. But what was the price?* » (l.35). La scène est donc principalement vue selon le point de vue de Rosemary qui est en position d'unique sujet autour duquel gravitent le commerçant puis la jeune femme. Rosemary est d'ailleurs assimilée au pronom impersonnel « *one* » dès le début de l'extrait : « *It was a shop she liked. For one thing, one usually had it to oneself* » (l. 10). Elle incarnerait l'universel.

Pourtant, Rosemary est entièrement déconnectée de la réalité en raison de sa position sociale et économique. Son emploi des mots « *charming* » et « *duck* » est un marqueur de classe et lorsqu'elle s'adresse à la femme qui lui demande de l'aide, le premier mot employé par Rosemary pour décrire la situation est celui d'extraordinaire : « *How extraordinary* » (l. 54). Elle interprète la situation comme étant à la fois remarquable et hors de l'ordinaire, hors de son monde. Le point de vue privilégié de Rosemary lui permet une prise de distance qui la mène à admirer la pauvreté tout comme elle admirait les détails de la boîte. Face à la vision lugubre (« *Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes.* » ll. 39-40) qui l'attend devant la boutique, elle choisit donc d'esthétiser et de romancer sa rencontre avec la jeune femme.

Enfin, et cette remarque vaut pour les questions suivantes également, le jury a regretté que certaines copies, dont le niveau était par ailleurs solide, aient fréquemment employé la première personne du pluriel en anglais (« *The extract presents us with...* », « *We see how...* »), sans doute un calque du nous de modestie français. Le recours à la voix passive ou à des verbes tels que « *reveal* » ou « *highlight* » permettra aux candidats d'employer des tournures plus idiomatiques.

2. Study the relationship between the two women.

Dans les réponses à cette question sur les relations entre les deux femmes, un écueil majeur était la tentation de se limiter à une description de la femme riche (« *a hypocrite who wants to impress her friends thanks to her generosity* » ou alors, « *an overbearing and naively selfish woman* ») juxtaposée à une description de la femme pauvre (« *Respectful yet reluctant to obey* » ou encore, « *frightened and uncomfortable* »). Or, traiter les relations entre les deux femmes nécessite de cerner et d'analyser d'abord leurs interactions, même si ces dernières sont aussi révélatrices des traits de caractère de l'une et de l'autre.

S'il n'est pas indispensable d'opérer une transition entre deux réponses, il ne faut pas pour autant se priver de l'occasion d'établir des liens entre les questions posées. Ici, par exemple, il était possible de souligner que le personnage dont la perception est entièrement conditionnée par ce que l'argent peut lui procurer est aussi amené à apercevoir l'autrui à travers le prisme de son pouvoir d'achat démesuré. Ainsi, toute copie qui soulignait le parallélisme entre le petit coffret que Rosemary désire posséder et la jeune femme qu'elle happe par sa générosité a retenu l'attention du jury. En effet, la jeune femme apparaît comme par magie au moment même où Rosemary regrette la boîte : « *where had she come from?* » (l. 44) s'interroge la voix narrative, épousant le point de vue d'une Rosemary surprise par la matérialisation de l'objet de son désir. La décision de l'embarquer sur le champ ressemble à un achat impulsif : « *Supposing she took the girl home?* » (ll. 56-7). Dans l'esprit de Rosemary, la jeune femme se substitue ainsi à l'objet qui lui échappe, à une différence près : le coffret est extrêmement cher, alors que la femme peut lui appartenir pour le prix d'une simple tasse de thé : « *Hungry people are easily led* » (l. 66).

Bon nombre de candidats ont repéré de manière pertinente l'extrême déséquilibre au sein des relations entre les deux jeunes femmes, qui se traduit aussi bien par des registres de langue que par le temps de parole imparti. Le langage de Rosemary est familier et équivoque. Si elle emploie le discours de l'égalité en évoquant une complicité entre femmes, elle communique sur un ton impératif, comme une dame qui a l'habitude de commander et d'imposer sa volonté aux autres : « *Come home to tea with me... come home with me now in my car and have tea* » (l. 60; l. 63); « *Come, come upstairs... come up to my room* » (ll. 79-80); « *come and sit down... come and get warm* » (ll. 84-5), etc. Sa volonté d'imposer sa propre vision au monde la pousse à décréter les sentiments mêmes de la jeune femme : « *don't be frightened* » (ll. 70-1); « *And one is so much more comfortable without a hat, isn't one?* » (l. 91), tandis que les réponses de cette dernière traduisent son impuissance et sa déférence face à la grande dame (« *may I speak to you?* » (l. 46); « *Would you let me have...?* » (l. 50); « *Very good, madam.* » (l. 92)). Malgré le discours de Rosemary, qui se veut égalitaire, la jeune femme s'adresse à elle comme le ferait une domestique, allant de la requête respectueuse au silence résigné (« *But there was no answer* » l. 90). Cet écart social est d'ailleurs souligné par une focalisation sur les mains : celles de Rosemary sont « *charming* » (l. 26) et protégées par des gants, symbole et matérialisation de la barrière sociale qui sépare les deux femmes ; celles de la jeune

femme sont rougies (« *reddened* » (l. 48) plutôt que « *rosy* » (l. 28), comme celles de la grande dame) car constamment exposées aux éléments.

Un autre type de relation, plus sinistre, s'ajoute à ces marqueurs de classe sociale : une relation que l'on pourrait qualifier de prédatrice. Renversant le stéréotype du mendiant qui vit aux crochets de la société, le narrateur compare très explicitement les sentiments et les pensées de la femme riche à ceux d'un chasseur triomphant qui cerne sa proie : « *She could have said, 'Now I've got you,' as she gazed at the little captive she had netted* » (ll. 67-8). De son côté, qualifiée de « *little battered creature* » (l. 47), la mendicante se comporte comme un animal acculé : « *The girl drew back startled...Rosemary put out a hand and touched her arm* » (ll. 61-2) ; ou encore : « *...she edged backwards. 'Oh, please,'—Rosemary ran forward—* » (ll. 86-7) (c'est le jury qui souligne). La jeune femme perd progressivement du terrain jusqu'à se trouver entièrement piégée dans un grand fauteuil qui fait office de berceau pour une poupée, de coffret pour un jouet, voire de cercueil : « *gently [Rosemary] half pushed the thin figure into its deep cradle* » (l. 89). Le piège véritable que tend Rosemary laisse penser qu'elle joue, non pas le rôle de la bonne fée dans un conte pour enfants, comme elle s'imagine, mais bien celui de la sorcière qui, petit à petit, séduit et coerce physiquement sa victime. « *Don't be frightened* » (ll. 70-1), dit-elle à la « *captive* », des mots qui résonnent de façon plus sinistre que rassurante.

Bonne fée ou méchante sorcière, Rosemary exerce un pouvoir sur la femme pauvre qui est absolu et tyrannique, niant son identité et son autonomie. Le fait que la jeune femme ne soit jamais nommée, que Rosemary ne lui demande jamais son nom, est révélateur. Bien que le texte précise que les deux femmes ont à peu près le même âge, la « fille » sans nom est infantilisée : Rosemary a des leçons à lui dispenser et des contes de fées à lui raconter. Manipulée et menée par Rosemary, « *this poor little thing* » (l. 80) est progressivement réduite encore, si bien qu'à la fin de l'épisode cette dernière n'est plus « une fille » mais la réplique d'une fille, un jouet de fille, une poupée que Rosemary peut habiller et déshabiller à sa guise : « *'Won't you take off your hat? Your pretty hair is all wet,'... and the crushed hat was taken off* » (ll. 90-1).

Le lecteur attentif aura déjà compris que Rosemary a l'habitude d'assimiler les gens à des objets qu'elle peut posséder. La première ligne de l'extrait semble faire référence à un fils (peut-être deux ?) dont le nom paraît sans importance (« *No, not Peter—Michael.* ») Son rôle de mère semble tout aussi insignifiant, car ce qui est mis en avant est le fait que l'enfant est le sien : « *She had a duck of a boy.* » (l. 1). L'appellation de « *duck* » pour désigner le fils chéri est ainsi facilement transférable au bibelot qu'elle désire ardemment posséder : « *It was a great duck* » (l. 24). De même, lorsque Rosemary croise la jeune femme dans la rue, ses réactions sont exprimées, comme l'a si bien écrit un candidat, « *in the same terms that she [used when] observing the small box. The girl is like a new find, and her reactions are comparable: 'Charming!' and 'How extraordinary!'* » Lorsque le narrateur suggère que Rosemary aurait pu dire, « *'Now I've got you'* » (l. 67) à la jeune femme captive, le lecteur entend l'écho de sa première réaction en examinant la boîte : « *She must have it* » (ll. 24-5). Ces rapprochements entre les deux parties de l'extrait ont permis aux

meilleures copies de traiter le texte dans son ensemble, et de donner à la question toute l'ampleur possible.

Ainsi, la fille et le coffret, tout comme le garçon et le coffret, apparaissent dans l'esprit de Rosemary comme des objets entièrement interchangeables : ils pourraient tout aussi bien être la fille et le garçon peints sur le coffret, existant exclusivement pour le plaisir de Rosemary. En effet, la jeune femme est décrite comme presque insubstantielle, comme si elle n'était que le produit de l'imagination romantique, voire romanesque, de Rosemary : « *thin, dark, shadowy* » (l. 44), cette « *dim person* » (l. 60) n'est que soupir : « *a voice like a sigh* ». Le son de la voix devient lui-même objet de spéculation et d'interprétation : « *There was something simple, sincere in that voice; it wasn't in the least the voice of a beggar* » (l. 51). Rosemary ne peut s'empêcher d'esthétiser cette rencontre.

À ce stade, une analyse narratologique fine a permis à quelques candidats de se démarquer. En effet, toute la dynamique de ce texte repose sur l'ambiguïté de la voix narrative, tantôt distante et ironique, tantôt adoptant le point de vue du personnage principal, ce qui a conduit bon nombre de candidats à commettre l'erreur d'attribuer la narration à Rosemary elle-même (« *Rosemary *1says / *describes / *relates...* »), comme s'il s'agissait d'un récit à la première personne. Or, si la voix narrative se limite parfois au point de vue de Rosemary, cette contrainte permet précisément au lecteur de percevoir le narcissisme qui sous-tend les motivations du personnage. Une copie a adroitement résumé et démontré cet effet de la focalisation interne ainsi : « *The girl is entirely qualified and judged through Rosemary's mind. This can be seen [in the fact that] the only positive qualifier, « young », used twice to describe the poor woman, is instantly redirected towards Rosemary: « no older than herself ».* » L'extrême déséquilibre du pouvoir entre les personnages se reproduit ainsi au niveau de la narration à travers la focalisation interne, un filtre qui met la perception de Rosemary au centre du récit et qui prive l'autre de sa voix et de sa substance. Dans la description de la manière dont Rosemary place la jeune femme dans le fauteuil (« *she half pushed the thin figure into its deep cradle* » (l. 89), on peut interpréter cette relégation de l'autre dans le décor comme une tentative d'usurper la narration et d'exercer ses pouvoirs de romancière, soulignant ainsi sa propre performance au sein du conte de fées, une idée ayant vocation à être développée dans la question suivante.

Car il est clair que la jeune femme représente pour Rosemary l'occasion d'exécuter un acte de générosité qui pourrait lui renvoyer l'image d'elle-même qu'elle souhaite projeter à son entourage. Un candidat a parlé ainsi de « *performative generosity* », soulignant la conscience qu'a Rosemary de l'effet de ses gestes théâtraux : « *She felt how simple and kind her smile was* » (ll. 62-3) ; « *The great thing was to be natural!* » (l. 82) comme si elle observait et commentait une scène dans laquelle elle jouait. Malgré le semblant de solidarité entre femmes, la jeune mendicante

1

La présence de l'astérisque dans des citations de copies signale des erreurs

ne sert que d'accessoire pour que Rosemary puisse se mettre en valeur auprès de ses pairs.

Si Rosemary cherche un effet de miroir dans ses relations avec la jeune femme, une sorte de glace dans laquelle elle peut s'admirer et qui efface l'autre, le récit crée un tout autre effet de miroir. La description de la jeune femme, « *no older than herself* » (l. 48), comme « *a little battered creature with enormous eyes* » (l. 47), lui présente un reflet de son propre appétit insatiable pour les objets précieux. Cette identité troublante entre les deux femmes est renforcée par le glissement du référent derrière le pronom *one*, tantôt Rosemary (« *even if one is rich* » l. 33), tantôt la jeune femme (« *one is so much more comfortable without a hat, isn't one ?* » l. 91), ainsi que par sa répétition presque mot à mot des paroles de la jeune femme : « *'may I speak to you...?'* / *'Speak to me?'* » (ll. 46-7), puis « *'...cup of tea ?'* / *'Cup of tea?'* » (ll. 50-1), créant un effet presque comique.

Ce jeu de miroir atteint son apogée à l'ouverture de la porte, au moment où Rosemary perçoit, à travers les yeux de « cette autre », comme pour la première fois, tous les comforts que lui procure sa richesse : « *all those things so familiar to her she never even thought about them, she watched that other receive. It was fascinating* » (ll. 76-7). À ce moment, l'identification est si complète et si troublante que de nombreux candidats se sont trompés, prenant la description qui s'ensuit pour une description de la jeune femme (*the girl*), alors qu'il s'agit en réalité de Rosemary, qui savoure pleinement sa nouvelle acquisition : « *She was like the rich little girl in her nursery with all the cupboards to open, all the boxes to unpack* » (ll. 77-8). Infantilisée à son tour, Rosemary apparaît alors à la fois manipulatrice et vulnérable, une petite fille gâtée qui n'a pas compris les enjeux d'un projet qu'elle ne maîtrise pas. Si la jeune femme devient la poupée que Rosemary déshabille, un objet malléable, « *a box to unpack* » qu'elle peut intégrer dans ses récits, il se pourrait que Rosemary soit elle-même le jouet de quelqu'un d'autre. Peut-être de l'homme de la boutique, un prédateur capitaliste ? En effet, il est décrit en des termes sinistres, termes qui font écho au comportement prédateur de Rosemary : « *his pale bloodless fingers crept timidly towards those rosy, flashing ones, as he murmured gently...* » (ll. 37-8). Ou bien, sur le plan métalittéraire, le personnage de Rosemary représente un objet malléable entre les mains de l'écrivain Katherine Mansfield, une dimension des ressemblances entre les deux femmes du récit qui permet de faire une transition vers la question 3.

3. Analyse the interplay of fiction and reality in the passage.

Par cette question, le jury invitait les candidats à étudier la façon dont Rosemary met en scène une « aventure » dont la trame lui est fournie par des modèles fictionnels nommés explicitement par le texte. Quelques candidats ont à ce propos opéré un rapprochement entre Rosemary et Emma Bovary, dont Flaubert lui-même avait indiqué la parenté avec Don Quichotte. « *A Cup of Tea* » prend ainsi place dans une lignée de textes de fiction qui jouent sur l'intérêt des lecteurs pour la fiction en

dialoguant avec d'autres œuvres fictionnelles à travers des personnages qui sont eux-mêmes des lecteurs de fiction.

Cette présence de la fiction dans l'esprit de Rosemary a été relevée par un certain nombre de candidats dans leur réponse aux questions 1 et 2 sans, apparemment, qu'ils s'aperçoivent que cette remarque répondait précisément à la question 3. Le jury ne s'arrête pas à des points de procédure et lit avec intérêt toutes les observations pertinentes même si elles n'apparaissent pas dans les parties du commentaire prévues à leur effet. En l'occurrence, toutefois, ce déplacement a fréquemment entravé le développement d'une analyse du texte centrée sur la notion de fiction comme thème structurant. Ainsi, un candidat ayant écrit dès la deuxième phrase de sa réponse à la question 2 « *At first, it seems that she just wants to feel like a hero from a novel, and "do one of those things she had been reading about"* » a disserté dans sa réponse à la question 3 sur la vraisemblance de l'histoire ; un autre candidat, qui amorçait ainsi sa réponse à la question 2 : « *Rosemary wants to reproduce what she saw in books and in theatres and to achieve her fantasy of being a sweet and wealthy woman who is ready to save a girl from poverty* », n'a guère trouvé d'autre réponse à la question 3 que « *Even if the passage seems quite realistic, there are some fictional elements in it* ».

Ces réponses peu incisives consistaient souvent à opposer les parts respectives de réalisme et d'invention dans la nouvelle de Mansfield, démarche reposant sur des définitions dont le caractère arbitraire était attesté par leur réversibilité : pour certains candidats une dame riche qui visite la boutique d'un antiquaire appartient à la réalité et sa rencontre avec une mendicante relève de la fiction, tandis que pour d'autres c'est l'inverse.

Si cette dichotomie entre fiction et réalité n'était guère productive, une version plus fine et plus précise de cette opposition était parfaitement légitime : la soudaine excitation de Rosemary, l'emploi de termes tels que « *extraordinary* » (l. 54), « *fairy godmothers* » (l. 69) ou « *adventure* » (l. 55) montrent indéniablement le pouvoir qu'a, dans son esprit, la fiction d'enchanter la prosaïque réalité urbaine du Londres du début du vingtième siècle, symbolisée par un crépuscule pluvieux.

Un certain nombre de candidats ont su dépasser les formulations amalgamant fiction et réalité (« *fiction and reality mix / are intermingled* ») pour éclairer de manière précise les rapports entre elles, ce qui conduisait non seulement à rendre compte des rapprochements entre fiction et réalité mais aussi, à l'inverse, du divorce entre la réalité vécue et sa représentation fictionnelle dans l'esprit de Rosemary, à la fois actrice et spectatrice de son « aventure ». Un candidat a introduit ainsi sa réponse à la question : « *The interactions of Rosemary and the young girl are deeply driven by the fiction *the first one [the former] imagines and the way she *makes herself [makes up] a fantasy about what is at stake during this scene. All through the passage, at the same time she talks or does something, she evaluates what is going on, thinks of how her friends will *be marveled [marvel] at her *good action [good deed] and what she should do while playing a role: it is *then [thus / therefore] very likely that this would never *had [have] happened if she didn't in [the] first place romanticize their meeting "like something out of a novel by Dostoevsky"* ». Un autre candidat a abordé la

question d'une manière qui problématise efficacement le rapport entre réalité et fiction : « *This excerpt contains many references to fiction, creating a "mise en abîme", it itself being an invented story. The reality in the story becomes confronted with fiction in Rosemary's mind, the mind of a reader, and of a person *completely [completely] untouched by poverty, and at first oblivious to it. This leads to the following paradox: fiction becomes central to the story once the *character [character] is put face to face with reality by meeting the girl* ».

Les candidats les plus perspicaces ont compris que l'idée de la fiction servant de modèle ou d'inspiration dans la vraie vie ne s'appliquait pas seulement à la deuxième partie du texte mais également, de manière implicite, à la première, où le décor du coffret constitue précisément une de ces séduisantes fictions : comme l'a écrit un candidat, « *Throughout the passage, Rosemary *persistently craves to be in a fairy tale, to have the impossible happen, with the scene with the beggar girl, but also the happily ever after shown by the enamel box* ». En effet, le pouvoir d'enchantement évoqué plus haut est un point commun entre le coffret et les fictions auxquelles se réfère Rosemary.

Cette analyse du coffret possède un puissant effet de levier puisqu'elle permet d'approfondir la lecture de chacun des deux épisodes grâce à l'éclairage apporté par l'autre, et de saisir l'unité du texte par-delà la succession des deux scènes, autrement dit de clarifier les enjeux implicites du texte. Un des candidats ayant tenté d'élucider l'articulation entre ces deux parties a écrit « *[the girl] becomes, like the enamel box, an object of curiosity for her, the opportunity to adopt the role of some fictional character. Rosemary sees in her the way to escape the prosaic mundanities of her life or perhaps to remedy the harsh reminder of reality she had to face when realising the box's price was too high* ».

Par ailleurs, plusieurs candidats ont remarqué avec justesse que le même nom commun, « *creature* », est employé pour décrire les personnages représentés sur le coffret et la jeune femme rencontrée dans la rue, établissant un lien entre les deux parties du texte. Il était possible de prolonger cette réflexion en relevant qu'à travers ce terme les présentant littéralement comme le résultat d'une création, les personnages (fictifs et réels) paraissent aux yeux de Rosemary soumis à un démiurge, aptes à jouer des rôles dans des fictions imaginées par elle.

Le tableau idyllique et coloré représenté sur le coffret en dit d'ailleurs long sur la psychologie de Rosemary, sur sa capacité d'idéalisation, autrement dit son aptitude à ignorer la réalité au profit d'une fiction, trait de personnalité qui apparaît dès la description de l'antiquaire, lorsque Rosemary décide de *suspendre délibérément sa crédulité* à propos de la comédie jouée par ce commerçant : « *Flattery, of course. All the same [...]* » (ll. 12-3). Cette préférence pour la fiction se déploie pleinement dans la seconde partie de l'extrait dans un énoncé où la nature contrefactuelle des scénarios que Rosemary plaque sur la réalité est révélée par la collision entre un prédicat factif (« *prove* ») et la pure fiction (« *wonderful* », « *fairy godmothers* ») : « *She was going to prove to this girl that—wonderful things did happen in life, that—fairy godmothers were real* » (ll. 68-9). Le lien entre les deux parties du texte est souligné par la référence aux contes de fées, qui fait écho au décor bucolique du coffret,

illustration d'un idéal pastoral auquel renvoient également « *she felt how simple and kind her smile was* » (ll. 62-3) et « *The great thing was to be natural* » (l. 82).

Si les candidats qui ont remarqué et commenté l'omniprésence du thème de la fiction dans la trame du texte ont fait preuve de pertinence, ceux qui ont su aller plus loin en proposant des analyses précises des références spécifiques se sont distingués.

On peut commencer par relever l'humour, tout à la fois grinçant et profond, avec lequel Katherine Mansfield choisit les modèles fictionnels qui peuplent l'imaginaire de Rosemary, mariant contes de fées, scène d'amour champêtre idéalisée, voire mièvre, et Dostoïevski. Cette juxtaposition incongrue entre des fictions appartenant au monde des enfants et d'autres appartenant à celui des adultes, entre un univers enchanté et un autre particulièrement désenchanté, peut renvoyer à la question 1, c'est-à-dire à une Rosemary à qui son privilège économique confère un privilège culturel illimité, celui de s'approprier toute production artistique et de la soumettre à sa subjectivité évaluatrice : le terme « *adventure* » utilisé pour caractériser la fiction de Dostoïevski (ll. 55-6), comme si ce dernier était mis sur le même plan que Stevenson, a en effet de quoi étonner.

Par ailleurs Rosemary semble n'avoir retenu de l'auteur des *Démons* que les pages consacrées à la bonté angélique de Sonia dans *Crime et châtiment*, du prince Mychkine dans *L'Idiot* ou d'Aliocha Karamazov, occultant le pessimisme auquel son nom est bien plus souvent associé, comme l'a relevé un candidat : « *she demonstrates an exclusion of *the brutal reality even in *the fiction* ». En définitive, Rosemary écrit, met en scène et joue une fable qui pourrait effectivement sortir de l'imagination de Dostoïevski, mais dans un sens bien différent de celui auquel elle pense. Un candidat a observé « *the bleak nature of the Russian author's books forms a strange contrast with the manner Rosemary had been portrayed* » ; un autre a exploité avec finesse la bizarrerie de la référence à Dostoïevski et ses effets méta-littéraires pour introduire sa réponse à la question 3 après avoir remarqué dans sa réponse à la question 2 « *The situation feels "out of a novel by Dostoevsky", an interesting reference considering that Dostoevsky's novels often involve depictions of insanity, schizophrenia or unsettling situations and environments* ».

La juxtaposition de références hétéroclites signale d'ailleurs peut-être moins une confusion des genres et des registres que, au contraire, une stratégie narrative à géométrie variable de la part de Rosemary, qui choisit en fonction de son public le récit qu'elle lui fait de son « aventure » : conte de fées édifiant ou apologue féministe lorsqu'il est destiné à la jeune mendicante, scène dostoïevskienne lorsqu'il est destiné à un cercle social sophistiqué face auquel la réussite suprême consiste à se rendre *intéressant*. Dans tous les cas, le récit est un outil de promotion du narcissisme de Rosemary, qui détourne ainsi de leur finalité première les fictions qu'elle s'approprie : celle d'instruire les cœurs en suscitant une empathie authentique envers l'humanité, qu'il s'agisse de contes de fées ou de romans de Dostoïevski. Cette remarque revient à poser la question des finalités de la fiction, sujet que certains candidats ont traité avec pertinence. Toute œuvre d'art semble avoir aux yeux de Rosemary deux fonctions, et ces deux fonctions seulement : la divertir et la mettre en valeur.

Au-delà de ces différents niveaux de lecture, il était possible de mettre en regard les fictions contenues dans le récit avec la fiction qu'est le récit lui-même. Katherine Mansfield s'interroge-t-elle, en se projetant sur Rosemary, sur les connotations les moins avouables de son activité narrative ? Ou tente-t-elle au contraire d'exorciser la perversion des lectures (le contresens de Dostoïevski comme auteur de romans d'aventure) et des usages (la consommation culturelle comme accessoire du snobisme) auxquels des lectrices telles que Rosemary soumettent sa production littéraire ?

4. Is it possible for people from different social classes to form connections? Illustrate your answer with examples from the English-speaking world.

Une fois encore cette année, la question 4 de ce sujet engageait les candidats à prolonger les réflexions nées de la lecture attentive du texte à l'étude, ainsi que des trois questions déjà traitées, à travers la mobilisation d'une culture générale personnelle. Ici, l'enjeu portait assez naturellement sur la possibilité ou non pour deux individus issus de groupes sociaux différents de créer une relation quelle qu'en soit la nature. Il était également intéressant de discuter de l'identification des facteurs favorisant comme des obstacles potentiels à cette relation, ou bien encore de distinguer ce que propose la fiction et ce qu'autorise la réalité.

Comme en 2023, la consigne de cette question 4 invitait les candidats à croiser une culture formelle avec une culture plus informelle, c'est-à-dire à emprunter et à faire discuter des éléments pertinents tirés de la littérature et d'autres arts, de l'histoire et des sociétés, ainsi que de la culture populaire. La seule contrainte explicitement formulée reste évidemment la limite au monde anglophone, ce qui laissait aux candidats une latitude certaine et la possibilité d'emprunter des exemples à une diversité d'espaces culturels.

Une dernière remarque sur la forme : le jury a pu constater avec satisfaction que de nombreux candidats avaient pris en considération les remarques formulées dans son rapport de l'édition précédente, et s'est réjoui des tentatives, efficaces ou maladroites, de donner de la structure à cet exercice. En effet, il convient de se garder de faire des listes d'exemples sans en tirer des idées utiles à la discussion, comme de ne traiter qu'un seul exemple. Il est essentiel d'aborder cette question large de façon thématique, argumentée et au travers d'un plan logique. Enfin, rappelons qu'il est préférable, quoique non obligatoire, de concevoir une rapide introduction et une conclusion au problème traité.

En ce qui concerne la question posée cette année, le plus gros écueil rencontré dans les copies a été une nouvelle fois une interprétation imprécise ou malheureuse de la question. Ici, il était entendu que l'étude devait porter sur les rapports entre différentes classes sociales, représentées par un ou plusieurs individus. Il fallait donc éviter de s'intéresser à l'expérience individuelle du *transfuge de classe*. Cette notion, née de la sociologie française et d'autres sciences humaines, désigne une personne dont la trajectoire de vie l'amène à faire l'expérience successive de milieux sociaux

différents, souvent dans une mobilité ascendante. Or, il était attendu de traiter la rencontre, et non le passage, entre deux mondes.

Une grande partie des exemples pertinents choisis par les candidats participent d'une catégorie que l'on pourrait appeler les « variations sur le thème de Cendrillon », c'est-à-dire des idylles entre une personne (souvent une femme) de classe sociale inférieure et une autre (souvent un homme) de classe sociale supérieure. Mais, même en se limitant à ce cliché, il était possible d'en distinguer certaines spécificités, souvent dans des versions « imparfaites » du conte de fées. On pouvait évoquer notamment : la fille du chauffeur énamourée du fils de la famille qui l'emploie et qui ne peut la remarquer en raison de sa classe sociale, dans *Sabrina*, un film de Billy Wilder (1954) ; dans *Pride and Prejudice* (Jane Austen, 1813), l'impossible dialogue entre l'individu de milieu social supérieur (Mr Collins) qui ne peut accepter qu'une femme de rang inférieur (Elizabeth Bennett) refuse un mariage socialement intéressant ; à l'inverse, l'héroïne de haut rang social rêvant à une vie de bohème, dans *Lady and the Tramp* des studios Disney (1955).

Mais pour qu'une connexion se forme, il faut d'abord une rencontre. Comment celle-ci peut-elle s'opérer ? Outre la fortuité de se retrouver en un même lieu, laissant la possibilité à des milieux différents de se croiser (*Notting Hill*, Roger Michell, 1999), malgré des espaces conçus pourtant comme socialement ségrégués (*Titanic*, James Cameron, 1997), les rencontres peuvent par exemple s'opérer grâce à des trajectoires individuelles très différentes au sein d'une même famille. C'est le cas notamment dans *A Streetcar Named Desire* (Tennessee Williams, 1948), qui dès la première scène fait se rencontrer Blanche, descendante d'aristocrates et ayant conservé des attitudes distinctes, et Stanley, le mari de sa sœur, un ouvrier machiste et rustre. Les marqueurs sociaux de chacun nourriront la tension entre les deux personnages tout au long de la pièce.

La rencontre peut également s'effectuer par le travail, un personnage se retrouvant souvent au service de l'autre comme Tony et Hugo, respectivement aristocrate et domestique, et initialement complices, dans l'adaptation cinématographique (1963) par Joseph Losey de la nouvelle *The Servant*, ou bien entre Edward, homme d'affaires richissime, et Vivian, prostituée démunie, dans *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990).

Il y a ainsi des occasions qui permettent la rencontre et donc potentiellement le début d'une relation. Mais qu'advient-il ensuite ? Si tous les exemples de fictions ne proposent pas nécessairement de *happy endings*, il est intéressant d'identifier les obstacles à l'établissement de relations durables entre deux personnes de milieux différents : il peut s'agir de l'incapacité de l'un à s'élever au rang de l'autre, actant de fait l'impossible lien entre classes sociales, comme le sous-entend le rejet amoureux de Martin par Ruth (*Martin Eden*, Jack London, 1909) ; il peut s'agir d'un simple élément trahissant l'origine modeste et disqualifiant la personne stigmatisée, comme un accent particulier dans *Pygmalion* (George Bernard Shaw, 1914) ou dans son adaptation musicale *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) ; la tradition, la convenance

ou la réaction de l'entourage, comme pour les bien réelles aventures amoureuses au sein de la famille royale britannique (on pense aux amours empêchées de la Princesse Margaret ou à l'acharnement médiatique des tabloïds envers Sarah Ferguson, femme du Prince Edward, contrastant avec la plus récente empathie envers le couple Harry et Meghan).

Ainsi, loin des projecteurs et des discours discréditants, c'est peut-être dans le déguisement de son milieu que la personne ou le personnage peut créer des liens avec d'autres milieux, quitte à être finalement démasqué. C'est le cas de Gatsby, le fils de fermiers pauvres organisant des fêtes avec les plus fortunés (*The Great Gatsby*, Francis Scott Fitzgerald, 1925) ou de l'escroc Anna Delvey, une prétendue riche héritière étant parvenue à fréquenter la haute société new-yorkaise pour infiltrer le milieu de la mode. Mais si ces tentatives sont couronnées de succès, ce dernier est bien souvent éphémère. Dans *The House of Mirth* (Edith Wharton, 1905), le personnage de Lily est finalement abandonné par ses « pairs » quand il est révélé qu'elle n'est pas riche. Les relations entre membres de classes sociales différentes sont donc contrastées. Dans la fiction, elles offrent des récits de violence, comme à travers le personnage de Tess Durbeyfield rencontrant la famille d'Urberville dans une scène de violence sexuelle (*Tess of the d'Urbervilles*, Thomas Hardy, 1891). Mais elles peuvent être aussi l'occasion d'une libération, notamment du corps et du désir, féminin dans *Lady Chatterley's Lover* (D.H. Lawrence, 1928) ou masculin dans *Maurice* (E.M. Forster, 1971).

Enfin, l'illusion d'une possible connexion entre classes sociales pauvre et aisée peine à survivre à la réalité du monde socio-économique. Par exemple, la multiplication des *gated communities*, ces quartiers résidentiels fermés et uniformes socialement, n'est qu'un indice parmi tant d'autres de la séparation, d'abord urbaine mais plus largement sociale entre divers pans de la population. Ainsi, peu de Britanniques ont dû être choqués lors de la diffusion d'une vidéo montrant un jeune Rishi Sunak déclarant n'avoir aucun ami issu de la classe ouvrière. En effet, en 2019, la presse expliquait qu'un tiers des premiers ministres britanniques depuis 1945 avaient fait leur scolarité secondaire au très prestigieux Eton College, symbolisant la séparation entre une élite financière et sociale au pouvoir et des citoyens moins fortunés subissant de plein fouet les différentes crises économiques. Face à cette violence symbolique, certains activistes scandaient le slogan « *Eat the Rich!* » dans les rues, non plus pour demander à recréer une société médiane et homogène, mais pour exprimer l'impossibilité du dialogue paisible et enrichissant entre milieux sociaux différents. Pour conclure, il est évident que le jury n'attendait pas une réponse univoque à la question : ni une réponse par l'affirmative, ni une explication pessimiste. Un traitement thématique permettait justement d'éviter les plans binaires et contradictoires, mais favorisait au contraire une réponse riche et pertinente.

Traduction

From "Today it was a little box." (l. 18) to "She must have it." (l. 25)

Le jury rappelle que cet exercice permet d'évaluer la capacité des candidats à restituer le sens d'un passage extrait du texte dans une langue française correcte et idiomatique. Il 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. Cette année différents items comme « *enamel* », « *bake* », « *minute* », « *cherub* », « *duck* » ont permis de différencier les traductions en termes de compréhension. Le jury a été également attentif, entre autres, à la restitution de constructions verbales comme « *hung from a branch* », « *took her hands out of her long gloves* ». La prise en compte du contexte pour traduire « *box* » ou bien « *she must have it* » a été appréciée.