

## **AGRÉGATION EXTERNE D'ANGLAIS: RAPPORT SUR LA SESSION 2004**

### **AVANT-PROPOS**

Les rapports des différents membres du jury qu'on lira ci-après apportent des réponses précises et détaillées à beaucoup, sinon à la plupart des questions qu'on peut légitimement se poser au sujet du concours tel qu'il s'est déroulé à la session de 2004. Il serait inutile de vouloir les résumer et sans doute vain de prétendre les compléter. On y trouvera de précieuses informations concernant

- la nature des épreuves,
- leur déroulement pratique,
- les sujets,
- les attentes du jury.

Outre les données objectives qu'ils contiennent, les analyses qu'ils proposent du fonctionnement du concours, les éléments de corrigé qu'ils fournissent, ces rapports livrent aussi des recommandations dont on ne saurait souligner trop l'intérêt et la valeur. Frappé par la récurrence de certaines observations, je souhaite, pour ma part, attirer brièvement l'attention des lecteurs sur certains points particuliers qui engagent la façon dont les candidats (et les préparateurs dans une moindre mesure) se représentent et abordent le concours.

1) Il est essentiel d'éviter les impasses sur le programme, qui présentent trop de risques pour les candidats.

2) Un entraînement prolongé, régulier et aussi intensif que possible à toutes les épreuves, écrites et orales, est indispensable.

3) A l'écrit comme à l'oral, il convient d'éviter tout placage de cours. Le jury attend des candidats qu'ils fassent preuve de réflexion personnelle. Les exercices proposés doivent donner à chacun l'occasion de faire valoir ses aptitudes propres, pourquoi ne pas dire ses dons, parmi lesquels, assurément, ceux que requiert le métier de pédagogue.

4) Le jury aborde sans préjugés les textes, les documents et les sujets. Il n'est pas monolithique dans sa doctrine, qu'il s'agisse de littérature, de civilisation, de linguistique ou de traduction. Il est ouvert à toutes les approches théoriques, à toutes les pratiques, et n'exige pas une seule réponse possible aux questions qu'il soumet aux candidats.

5) Il importe de convaincre le jury, autrement dit de lui prouver que l'on possède

- \* la connaissance du programme,
- \* la maîtrise des instruments méthodologiques propres à chaque épreuve,
- \* l'aptitude à problématiser une question d'ordre général et à en proposer un traitement éclairant et recevable,
- \* des capacités linguistiques solides et sûres, en anglais et en français.

Armés de ces outils, les candidats doivent pouvoir exercer sur le jury un effet de persuasion: l'amener à juger en conscience qu'ils ont les compétences qu'on est en droit d'attendre de futurs enseignants.

6) Ce travail de persuasion passe, à l'écrit et à l'oral, par la démonstration que l'on est capable de tenir un discours cohérent, rigoureux, rationnellement construit, étayé par des exemples, des citations, des illustrations concrètes. La rhétorique agrégative, si elle existe, répond à une vocation essentiellement didactique. Dans les langues vivantes comme dans les autres disciplines littéraires au sens large du terme, elle est orientée vers un objectif qui est de faciliter les apprentissages: apprentissages de contenus, de modes de réflexion critique et d'expression.

7) C'est dans cet esprit que se déroule l'entretien qui conclut les épreuves orales. Le jury ne cherche pas, alors, à mettre les candidats en difficulté, moins encore à obtenir d'eux quelque rétractation que ce soit. Il s'attache à leur donner l'occasion de corriger des erreurs manifestes, de lever des ambiguïtés, de

développer la défense de leur point de vue. Une fois encore, il souhaite être convaincu. Cette partie des épreuves n'a pas d'autre objet que la mise en valeur des capacités des candidats.

8) Les exercices oraux relèvent, pour beaucoup, de l'art - plutôt que de la technique - de la communication. Ils commandent une certaine manière de se comporter physiquement, d'occuper l'espace, de s'adresser au jury, sans l'ignorer en conservant le regard rivé sur ses notes, en acceptant le débat auquel il invite. Il ne s'agit pas là de bienséances, mais de l'instauration d'une relation de civilité et d'échange qui est au cœur de la pédagogie comme acte social.

9) La règle d'or de tous les exercices imposés par le concours est de se placer, mentalement et intellectuellement, dans une situation fictive de rapport à un auditoire auquel il faut donner à percevoir l'intérêt d'une question, qu'il faut éclairer sur les enjeux formels et substantiels d'un texte ou d'un document.

10) Le seul domaine dans lequel le jury de ce concours ne peut ni ne doit transiger - on ne s'en étonnera pas - est celui de la maîtrise de l'anglais. Les épreuves écrites et orales ne sont aucunement, dans leur diversité, des prétextes à la vérification d'aptitudes linguistiques. Elles permettent de s'assurer que les candidats sauront, le cas échéant, enseigner quelques-uns, au moins, des multiples usages auxquels peut donner lieu la connaissance d'une langue étrangère.

En 2004 comme les années précédentes et comme elle le sera de nouveau, la barre des exigences a été placée haut. Les résultats de la session invitent à s'en féliciter. Bien que, paradoxalement, elle ne soit pas un diplôme - le dernier d'une série qui commencerait au baccalauréat -, l'agrégation couronne un long parcours scolaire et universitaire. On s'y prépare, en vérité, de très longue main et de bien des manières, qui ne sauraient se ramener à un simple bachotage, de quelque nature et de quelque durée qu'il soit. Il arrive que l'on souligne, voire que l'on raille la singularité de ce concours dans le paysage éducatif européen. Ce qu'il a de plus singulier est pourtant le postulat qui le fonde et qui en fait le prix: qu'il faut concevoir la formation des professeurs en fonction d'une idée élevée de ce que les élèves peuvent apprendre et donner d'eux-mêmes.

---

### **Quelques données chiffrées**

Je donnerai ici les chiffres qui m'ont paru les plus significatifs parmi ceux que les ordinateurs du Ministère ont calculés. Je laisse à chacun le soin de les interpréter comme il l'entend et d'en tirer les conclusions qui lui sembleront appropriées. Je rappelle que les 130 postes offerts au concours ont été pourvus.

#### **I Bilan de l'admissibilité**

Nombre de postes: 130

Nombre de candidats inscrits: 1728

Nombre de candidats présents: 1105, soit 9 présents par poste et 63,95% des inscrits

Nombre de candidats non éliminés (c'est-à-dire n'ayant pas eu de note éliminatoire): 950, soit 54,98% des inscrits

Nombre de candidats admissibles: 303, soit 31,89% des non éliminés

Barre d'admissibilité: 7,5/20

Moyenne des candidats non éliminés: 6,52/20

Moyenne des candidats admissibles: 9,42/20

Total le plus élevé: 71,5/100, soit 14,3/20 (2 candidats *ex aequo*)

Total du 10<sup>è</sup> candidat admissible: 63,5, soit 12,7  
Total du 20<sup>è</sup> admissible: 61, soit 12  
Total du 50<sup>è</sup> admissible: 54,5, soit 10,9  
- 91 candidats ont obtenu 10/20 au moins -  
Total du 100<sup>è</sup> admissible: 49,5, soit 9,9  
Total du 130<sup>è</sup> admissible: 47, soit 9,4  
Total du 260<sup>è</sup> admissible: 39,5, soit 7,90

Moyenne par épreuve après barre

Dissertation en français

Nombre de présents: 1061  
Moyenne des présents: 6,1  
Moyenne des admissibles: 10,47

Commentaire de texte en anglais

Nombre de présents: 1055  
Moyenne des présents: 5,24  
Moyenne des admissibles: 8,81

Composition de linguistique

Nombre de présents: 1064  
Moyenne des présents: 5,33  
Moyenne des admissibles: 8,28

Traduction (thème + version)

Nombre de présents: 1074  
Moyenne des présents: 7,04  
Moyenne des admissibles: 9,79

## **II Bilan de l'admission**

Nombre de candidats non éliminés: 301, soit 99,34% des admissibles

Nombre de candidats admis: 130, soit 43,19% des admissibles non éliminés et 11,76% des candidats présents aux épreuves écrites

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Candidats non éliminés: 8,5/20  
Candidats admis: 10,65/20

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Candidats non éliminés: 8,03/20  
Candidats admis: 10,85/20

Barre de la liste des admis: 8,57/20

Moyenne par option

Option A (littérature)

Nombre d'admissibles: 167  
Nombre de présents: 166  
Nombre d'admis: 65

Moyenne des présents: 6,97  
Moyenne des admis: 9,60

Option B (civilisation)

Nombre d'admissibles: 85  
Nombre de présents: 85  
Nombre d'admis: 43  
Moyenne des présents: 8,02  
Moyenne des admis: 10,26

Option C (linguistique)

Nombre d'admissibles: 51  
Nombre de présents: 51  
Nombre d'admis: 22  
Moyenne des présents: 7,33  
Moyenne des admis: 11,64

Répartition par profession après barre (extraits)

Elèves IUFM 1ère année: 25 admissibles, 12 admis  
Elèves d'une ENS: 27 admissibles, 25 admis  
Etudiants: 176 admissibles, 69 admis  
Enseignants titulaires MEN: 37 admissibles, 10 admis

Répartition par date de naissance (extraits)

Candidat admis le plus âgé: 1959 (pour 3 admissibles nés cette année)  
Groupes les plus importants:  
1979 (58 admissibles, 24 admis)  
1980 (80 admissibles, 36 admis)  
1981 ((49 admissibles, 25 admis)  
Candidats les plus jeunes: 1982 (9 admissibles, 8 admis)

Répartition par sexe

Femmes: 249 admissibles, 104 admises  
Hommes: 54 admissibles, 26 admis

Franck LESSAY  
Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III  
Président du jury de l'agrégation externe d'anglais

## EPREUVES ÉCRITES

### I COMMENTAIRE DE TEXTE EN ANGLAIS

#### Le sujet

Henry Louis MENCKEN, "American Culture",  
from THE NATIONAL letters, PREJUDICES: SECOND SERIES, 1920,  
in *A Mencken Chrestomathy*, New York, Vintage Books, 1982, pp. 178-179.

Date de publication : la *Chrestomathy* rassemble des textes pour la plupart publiés dans les années 1920 ; quelques textes furent publiés dans les années 1910 (le plus ancien remonte à 1912) ; le texte le plus récent est tiré d'un discours prononcé en 1940 (« The Politician ») ; le plus tardif des textes publiés dans les années 1930 date de 1936 (« Classical Learning »).

L'intérêt du texte : il traite de l'une des notions cardinales de Mencken, celle d'aristocratie ; toutefois, cet extrait-ci n'en est pas la formulation la plus directe : ici, Mencken détermine ce que l'aristocratie n'est pas, c'est-à-dire ce que l'on considère à tort, aux Etats-Unis, comme une aristocratie.

Les difficultés particulières du texte :

Ce texte est un exemple de la psychosociologie menckénienne ; il fallait tenir compte de la part d'humour, d'ironie et d'exagération que Mencken apporte à ses propos et faire le départ entre les idées et la provocation.

Deux erreurs de compréhension étaient à éviter dans le deuxième paragraphe : comprendre que Mencken adhère sans arrière-pensée aux idées de « *one man, one vote* » et de « *equality of all men before the law* » constituait une erreur grossière (ironie non perçue et ignorance des positions politiques de Mencken) ; se méprendre sur « *The inferior man must find himself superiors* » et « *The inferior man needs an aristocracy* », en pensant que « *superiors* » et « *aristocracy* » renvoient à la véritable aristocratie, constituait également une erreur grave : l'un des intérêts du texte réside justement dans le fait que Mencken utilise le même terme pour désigner l'aristocratie véritable et la fausse.

Il fallait, en outre, faire la part des choses entre la dimension explicitement culturelle du propos et ses implications politiques et donner à « *culture* » un sens large, le propos ne se limitant pas ici à la « *culture* » au sens strict des arts et des lettres.

Il convenait enfin de saisir l'économie du texte pour appréhender le sens du troisième paragraphe, où l'auteur traduit en comportements individuels, du point de vue de la pseudo-aristocratie, ce qu'il a défini plus haut de manière générale, en cédant au plaisir de la moquerie acerbe ; par exemple, les lignes 40 à 48 sont assez répétitives et Mencken n'y développe pas davantage son propos argumentatif, mais prépare ses effets des lignes 48 à 50.

Les écueils dans l'élaboration du commentaire :

Ce texte étant caractéristique des idées de Mencken sur la culture (au sens anthropologique large : voir *infra*) et la société, le risque était particulièrement grand de le prendre pour prétexte à une dissertation sur Mencken et la culture (au sens des arts et des lettres), ce qui constituait à la fois une erreur de méthodologie et de compréhension.

Rappelons que l'exercice du commentaire de texte de civilisation ne consiste ni à reformuler le sens dénotatif du texte, ni à exposer des connaissances sur la question au programme, mais bien à mettre celles-ci en œuvre afin de rendre compte de la portée et de la signification du document par rapport à l'ensemble de ladite question. C'est pourquoi le jury s'est montré plutôt indulgent vis-à-vis des copies dans lesquelles les références à la *Chrestomathy* restaient un peu trop allusives, mais particulièrement sévère vis-à-vis des copies qui ne s'attachaient pas à mettre précisément en lumière la façon dont les idées que Mencken développe dans la *Chrestomathy* se mettent en œuvre dans ces 50 lignes.

Inversement, il ne s'agissait pas non plus d'envisager ce texte simplement comme un condensé des idées et du style de Mencken, démarche qui ne pouvait que conduire à lui imposer une grille de lecture préfabriquée (fréquemment selon un plan statique du type : I. les idées de Mencken ; II. le propos du texte ; III. la rhétorique de l'auteur). Il convenait, au contraire, de dégager les spécificités du texte à la lumière de connaissances précises sur la question au programme.

## Nature of the document

The text is an excerpt from *Prejudices: Second Series* (1920); the *First Series* was published in 1919; it was originally a collection of articles taken from the *Smart Set* and revised; in the *Second Series* Mencken went on recycling articles and essays published elsewhere: the text entitled “American Culture” in the *Chrestomathy* is in fact an extract from a longer text entitled “The National Letters”, of which the *Chrestomathy* contains other segments (“Examination for Critics” pp. 440-441, “Foreign Poisons” pp. 467-469, and “The Authors’ League” pp. 475-476).

By 1920 Mencken had resumed his collaboration with the *Baltimore Sun*—which had been interrupted from 1915 to 1920 due to his pro-German stance during World War I—and he still co-edited the *Smart Set* with George Jean NATHAN—as he did until 1923, when they founded the *American Mercury*.

This piece was first published in the *Yale Review* in June 1920: Mencken had grown fairly well-known by 1920 and had been requested for a contribution on the state of American literature; his readership here was an educated elite, to which he did not quite belong—as he had had no formal higher education—but with which he considered himself to be on an equal intellectual standing. [*N.B. : référence non mentionnée dans le sujet et non exigée des candidats*]

The excerpt is the beginning of “American Culture” as published in the *Chrestomathy* (pp. 178-183), but is in fact situated in the second part of “The National Letters” as a whole: after deploring the absence of a truly significant American literature Mencken goes on to expose the more general, deep-seated causes of this lack, which are to be found in the broader cultural situation of the country.

The purpose of *Prejudices: Second Series* was to expose received ideas about American culture; here Mencken challenges the idea that New England society may have ever served as America’s own aristocracy—it was, he claims, merely a “plutocracy” and a “caste of sterile pedants”. “The National Letters” is generally about literature, but this excerpt is more broadly concerned with culture, power and progress.

## General Historical Context

The text was written in the aftermath of the First World War and during the Red Scare<sup>1</sup> and in a presidential election year.<sup>2</sup> The year 1920 actually signaled the end of the **Progressive Era**, an early 20th century period of American history when, under the presidencies of Theodore ROOSEVELT (R: 1901-1909), William TAFT (R: 1909-1913) and Woodrow WILSON (D: 1913-1921), the American government sponsored attempts to 1° regulate American capitalism (so as to avoid the all-out *laissez faire* of the **Gilded Age** [ 1880-1900] for example by improving working conditions in the industry) and 2° bring about moral and social reform (by carrying out legislation in accordance with the **Reform Movement**’s agenda, such as the Mann Act of 1910). By 1920 Americans had indeed become weary of moral and social crusades and favored a return to “**normalcy**”, in Warren HARDING’s own words.

N.B.: the text is non topical as Mencken deals with a broad cultural trend.

## Content

§ 1 – Mencken deplores the lack of an aristocracy in the United States and specifies what a true aristocracy is not: either the urban moneyed class that emerged in the Gilded Age or the arrogant elite of England.

§ 2 – Mencken derides the democratic ethos, which consists in asserting equality at all cost: in the absence of a true aristocracy in America, ordinary Americans invent one, so as to reassure themselves that American democratic equality is won over some sort of social inequality.

§ 3 – Mencken characterizes what is generally taken to be America’s aristocracy, namely the urban fashionable circles, whose distinctive feature is conformity to social and cultural norms.

---

<sup>1</sup> Cf. the 1920 Palmer Raids: Attorney General Mitchell PALMER’s repressive campaign targeted at radicals after bombings by anarchists in 1919, which led to breaches of civil liberties in the name of a general fear of radical ideas in the United States.

<sup>2</sup> Woodrow WILSON decided not to run, due to labor unrest and the rejection of the League of Nations Treaty, so that the Democratic Party nominated Ohio Governor James COX, who was defeated in November by the Republican candidate Warren HARDING in a landslide victory; N.B.: in June, when “The National Letters” was first published, the campaign had not quite begun yet.

## Running commentary

1 “The capital defect in the culture of These States is the lack of a civilized aristocracy” – the essay is explicitly concerned with a *cultural* issue (“culture” in the broad, anthropological sense refers to the representations and habits of a particular group of people at a particular time): Mencken here deals with social distinctions from the point of view of social representations; 1920 was in effect a transition between his focusing mainly on literature and his focusing on culture in general.

1 “These States” – an ironic designation of the United States: Mencken had ambivalent feelings toward the country of his birth; during World War I he was criticized for his anti-Anglo-Saxon discourse (and temporarily gave up his collaboration with the *Baltimore Sun*); by the end of World War I his critique of the United States had become that of an outsider.

1 “civilized aristocracy” – civilization is a dual notion with Mencken: on the one hand it is a *collective phenomenon* (clearly there are “civilized” peoples and “savage” peoples, for example); on the other hand it is an *individual trait* (an ability to set oneself above the herd so that “civilization”—in other words being civilized—is not characteristic of a whole nation).

2-3 “secure in its position, animated by an intelligent curiosity, skeptical of all facile generalizations” – a call to intellectual assertiveness in a nation which is generally defiant of intellectual endeavors; for instance the 1919 passing and ratification of the 18th Amendment (Prohibition) was symptomatic 1° of the prevalence of unenlightened (generally rural and southern) opinions in the United States and 2° of the influence of the progressive ideal and ambition to improve society by reforming people’s behaviors.

Mencken typically poses as the embodiment of the free mind: autonomous, unconstrained by dogmas, ready to challenge received ideas; there is in effect much to be said for Mencken’s contribution to the emergence of an emancipated literature in the United States (he for instance promoted the works of Theodore DREISER and Sinclair LEWIS).

3-4 “superior to the sentimentality of the mob, and delighting in the battle of ideas for its own sake” – a judgment consistent with Mencken’s cardinal notion that society consists in four fifths’ dead weight and one fifth’s superior men; “mob” is a complex notion as well, for Mencken was a self-confessed elitist, but his social hierarchies do not coincide with established ones (in terms of socio-economic status, respectability, or education, in particular).

“[S]entimentality”—as opposed to rationality—is what makes the mob a collection of “morons” or “half-wits”; for example the root of religious faith is the mob’s ignorance and readiness to be impressed with beautiful nonsense; “superior men” on the contrary have an interest in rational investigation.

“[B]attle of ideas for its own sake” is once again typical of Mencken’s notion of independence: the gratuitousness of the intellectual fray is what makes it worthwhile, so that the point of intellectual debate is not to dominate one’s contenders, but to contribute one’s idiosyncratic ideas to an exchange among equals. There is a somewhat old-fashioned tone to this claim: whereas the United States has been set on a modernizing course oriented toward material accumulation since the 1880s, Mencken calls for some intellectual disinterestedness and implicitly disapproves of unrestrained materialism; he thus writes: “What [the United States] lacks is aristocratic disinterestedness born of aristocratic security” (*in* “A Glance Ahead” p. 158).

Mencken was never actually committed to any institution or party: he was indeed an independent thinker, not an academic with institutional prestige to defend; since he did not have any partisan allegiances he always felt quite free to criticize politicians, too: he was thus labeled a radical in the 1920s for his unconditional defense of free speech, and nevertheless bitterly attacked F. D. Roosevelt’s welfare policy in the 1930s. This was a detached position he cherished.

5-6 “Any mention of an aristocracy, to a public fed upon democratic fustian, is bound to...” – [FUSTIAN: adj., n. –rare– (consisting of) empty, important-sounding words] an illustration of Mencken’s complex, seemingly paradoxical stance: he undoubtedly despises “democracy”, but intends to address its “public”.

Mencken was in favor of a **Republican** society, where an enlightened elite is in charge of leading the ignorant masses—as was intended by George WASHINGTON and the Founding Fathers—and opposed a **Democratic** regime, where government must be the embodiment of the people’s will—an ideal which developed in the 1830s under the leadership of President Andrew JACKSON, whose

authoritarian style and indulgence in corruption in the attribution of government offices (the **spoils system**) encapsulate the **tyranny of the majority**, of which Mencken was extremely wary.

In addressing the “public fed upon democratic fustian” Mencken intends to liberate the average, yet redeemable American from the illusions of democratic propaganda; the question remains *what* Americans are redeemable.

6-7 “images of stockbrokers' wives lolling obscenely in opera boxes” – a biting humorous caricature of the moneyed class which assumed prominence in the United States with the development of fiduciary capitalism; Mencken critiques social vanities—“opera boxes” represent an insistence on keeping up social status through appearances, as opposed to intellectual disinterestedness—and the philistine desecration of culture—what opera happens to do, as he writes: “Opera, to a person genuinely fond of aural beauty, must inevitably appear tawdry and obnoxious, if only because it presents aural beauty in a frame of purely visual gaudiness, with overtones of the grossest sexual provocation.” (pp. 545-547)

Besides, Mencken resorts to a visual evocation of what he means rather than discuss abstract ideas: this is typical of his appeal to the middlebrow, rather than the highbrow.

7-8 “haughty Englishmen slaughtering whole generations of grouse...” – here is a typical instance where Mencken summons up an exaggerated image for the sake of humor and the readers have to decide how seriously they want to take it.

In addition to evoking a widespread cliché to mock Americans’ mistaken representations of aristocracy, Mencken indirectly stigmatizes the vanity of such gratuitous, meaningless assertions of status; this satirical statement may pertain to Mencken’s general dislike of anything English: in “The Anglo-Saxon” Mencken thus claims that the English are not a genuinely Teutonic people, for their stock is polluted by the Celtic component in the population of the British Isles (pp. 169-177).

9-10 “bogus counts coming over to work their magic upon the daughters of breakfast-food and bathtub kings” – this cliché does not specifically refer to fake *English* aristocrats; Mencken ridicules Americans’ taste for the *appearances* of aristocracy and their mean social ambitions, thereby stigmatizing social hierarchies based upon economic status (*e.g.* the respectability sought by such industrial families as the KELLOGGS) for they are not a reflection of the true hierarchy among men: real value is the characteristic of “first-rate men”—as opposed to “second-” or “third-rate men”.

Mencken was indebted to William Graham SUMNER and Thomas HUXLEY for his belief in **Social Darwinism**, Herbert SPENCER’s interpretation of Charles DARWIN’s theory on the evolution of species, as adapted to the social sphere: “first-rate men” are those who are “fit” to develop, whereas “third-rate men” are more or less hopeless.

10 “This misconception belongs to the general American tradition” – Mencken deplores that American culture should fail to live up to the emancipation from social conventions which it should effect. In “The Sahara of the Bozarts” (pp. 184-195) Mencken indeed claims that, whereas **Southern society** was originally based on a genuine social hierarchy whereby the elite were reasonably enlightened by virtue of being freed from toil, **Yankee** shopkeepers’ rationality had the upper hand over Southern gallantry; as a result Southern society became bastardized by the abolition of caste lines, while a victorious Northern society tried to ape Southern elitism (in vain, due to the stultifying effect of “Puritanism”). As a result, whereas the United States could have hosted the great **Republic** which Mencken aspires to, it failed due to the mixture of greed and self-righteousness characteristic of the Yankee mind.

12-13 “wealthy industrials in the interior-decorator and country-club stage of culture” – again a typical mixture of *humorous caricature* with *potentially serious content*: Mencken makes fun of contemporary America by representing humans as an animal species, *and* critiques the realm of appearances.

“[S]tage” implies that cultures evolve: American culture is therefore not necessarily doomed to fail, but is certainly handicapped: Mencken’s provocations may also be meant to stir Americans into a more advanced stage of culture—one which Germanic peoples, he claims, have already reached.

13-14 “the scarcely less remarkable assumption that the peerage of England is identical with the gentry” – here is an ambiguous statement:

in Great Britain the peerage refers 1° to the historical nobility—the peers of the realm—who inherited their titles from feudal times, and 2° to a title to which individuals may be raised as an acknowledgment of high-ranking offices or of great services to the nation. In Great Britain in 1920 the **peerage** referred to hereditary nobility holding *national* political power, whereas the **gentry**

referred to a caste of local worthies deprived of title, who merely contributed to the *local* enforcement of the law [as magistrates for example];

Å 1st hypothesis: the peerage are distinguished for *what they are*, whereas the gentry are distinguished for *what they do*: the statement exemplifies Mencken's **essentialism**: one's value is a function of one's *being*; whether "first-rate men" are born that way or not (a question Mencken never clarifies) their superiority is a part of their deep-seated nature; conversely "third-rate men" cannot be "uplifted", Reformers' efforts notwithstanding.

But Mencken is in fact probably interested in another difference, defining the **peerage** as a matter of *title* [evoking power and arrogance] and the **gentry** as *superiority of birth or rank* [gentility being a conduct characteristic of a person of *gentle birth*];

Å 2nd hypothesis: Mencken uses "peerage" to refer to a social caste with the *appearance* of nobility, and "gentry" to evoke *innate individual worth*, which amounts to the same **essentialism** on Mencken's part and points to the fact that social distinctions do not reflect true worth [since the gentry enjoy less prestige and privilege than the peerage].

14-15 "Lord Northcliffe" and "Lord Reading" – NORTHCLIFFE: (formerly Mr. HARMSWORTH) a newspaper tycoon, the founder of the *Daily Mirror* and the *Daily Mail* (*i.e.* the British yellow press, whose American equivalent Mencken thoroughly despised); raised to the peerage in 1905;

RIDDEL: the proprietor of *News of the World*, who was notably famous for the coverage of the 1918 Paris Peace Conference; raised to the peerage in 1919, he was granted the title of the Riddel family (an old aristocratic family gone extinct);

READING: (formerly Mr. Rufus Daniel ISAAC) a Jewish lawyer and ambassador to the United States in 1918-1919 (who weighed in favor of U.S. participation in World War I, which Mencken strongly opposed), a future Vice-Roy of India and British Foreign Secretary; also raised to the peerage;

? all three were lords, but each owed his title to his *social prestige* rather than to his *intrinsic value*: though Lords, they were not *true* "gentlemen". The 1st and 2nd hypotheses in effect lead to the same conclusion (though the 2nd hypothesis better reflects Mencken's actual thought, the 1st hypothesis better reflects the actual distinction between *peerage* and *gentry* in Britain).

17-18 "The inferior man must find himself superiors, that he may marvel at his political equality with them" – Mencken portrays democracy as a system relying on a preposterous assumption: that all men may be equal; equality among men is in fact so *unnatural*, that the mob have to depend on the more *obvious* notion of hierarchy among men in order to convince themselves of the myth of equality.

The statement is a brilliant piece of paradoxical rhetoric on Mencken's part – but is itself premised on the *fixed* categories of "inferior" and "superior" men.

18-19 "in the absence of recognizable superiors *de facto* he creates superiors *de jure*" – Mencken is *not* saying that there are no superiors *de facto*, but that they are *not easily recognized*; not being able to recognize his actual superiors is only further proof to the inferior man's inferiority. Mencken's use of the terms *de facto* (a matter of nature) and *de jure* (a matter of appearances) is not quite standard.

19-21 "The sublime principle of one man, one vote... must have clear and dramatic proofs" – Mencken stigmatizes the vulgarity of the times: true qualities and virtues are totally eclipsed by status symbols; in fact Mencken goes so far as to claim that the production of material inequalities is a consequence of democracy's denial of more intangible inequalities: professing equality among men puts a paradoxically high price on material accumulation, since it is what makes democratic equality worthwhile.

This is Mencken's own *a contrario* interpretation of the dominant notion that America is a classless society (one aspect of **American exceptionalism**) where all men enjoy equal opportunities for material success (the pursuit of happiness): democracy *creates* socio-economic inequality, as he also claims in "A Glance Ahead": "Democracy, in fact, is always inventing class distinctions despite its theoretical abhorrence of them" (p. 157).

"[D]ollars, diamonds, fashionable intelligence" are referred to with great contempt: these are worldly goods to which Mencken, who poses as a disinterested intellectual (as attested by the sheer amount of pages in the *Chrestomathy* dedicated to literature and the arts), is simply not drawn: "No doubt my distaste for democracy as a political theory is, like every other prejudice, due to an inner lack – to a defect that is a good deal less in the theory than in myself. In this case it is very probably my incapacity for envy. [...] In the face of another man's good fortune I am as inert as a curb broker before Johann Sebastian Bach." ("A Blind Spot" p. 162)

22-23 “The inferior man needs an aristocracy to demonstrate... his actual superiority” – Mencken’s tone is at once *amused* and quite *irate*; this is reminiscent of his various comments about how gleeful it made him to watch his ridiculous fellow Americans, the most famous of which is his answer to the question “Why do men go to zoos?” (p. 627). In fact the angry undertone is quite out of tune with Mencken’s main vein in 1920—i.e. the **mocking** vein: his **transformative** vein was not to become prevalent until later in the 1920s.

24-25 “the accomplished journalist’s understanding of the mob mind that he plays upon so skillfully” – Mencken refers to the type of journalism which he despises (the sensationalism of the daily press); further down in “American Culture” he writes: “What chiefly distinguishes the daily press of the United States from the press of all other countries pretending to culture is not its lack of truthfulness or even its lack of dignity and honor, for these deficiencies are common to newspapers everywhere, but its incurable fear of ideas, its constant effort to evade the discussion of fundamentals by translating all issues into a few elemental fears, its incessant reduction of all reflection to mere emotion.” (pp. 182-183)

But at the same time he acknowledges the know-how of journalists who succeed in manipulating their readers: Mencken’s mocking satire may foreshadow the positive role the journalist may play at this stage in the development of American culture, though here Mencken merely indulges in amused empathy with journalists who pander to the “inferior man’s” craving for the show of wealth and meanwhile expose the mob’s utter ridicule.

This piece seems on the whole removed from the ambitious conception of the journalist’s mission which Mencken chiefly expounded in *Notes on Democracy*, not to be published until 1926: the journalist may 1° **educate** the reasonably intelligent reader out of trusting democracy by pointing out that it is a “self-limiting”, even “self-devouring” disease, as he claims in “Last Words” (pp. 166-168); the journalist may also 2° participate in the **control** of the stupid majority by the intelligent minority, thanks to his capacity for manipulating the former, a view which strikingly contrasts with that of one of Mencken’s main contenders, Walter LIPPMANN.

But Mencken should not be regarded as an “uplifter” (an attitude characteristic of Reformers, whom he despises); nor should the *Chrestomathy* as a whole be held to reflect the views developed in *Notes on Democracy*.

25-26 “some immense and cacophonous organ, always going *fortissimo*” – Mencken displays sheer *exultation* at the “inferior man’s” ridicule, and the length to which it can be taken at the journalist’s mere suggestion.

26-27 “What the inferior man and his wife see in the sinister revels of those brummagem first families” – [BRUMMAGEM: adj. –archaic: mid 16th century– of the quality of coins and other goods made in Birmingham, England; counterfeit, sham, tawdry; n. counterfeit, cheap and showy ware]

Mencken points to the “puritanical” disapproval of purely mundane gratification: this is evocative of the late 19th century development of the **Gospel of Wealth**, a notion originally articulated by Andrew CARNEGIE, who held that the more affluent members of society were merely entrusted with the nation’s wealth and owed society the duty to do good for their fellow citizens, for example by creating social, educational and cultural foundations. This notion in turn served to legitimize the spectacular profits made by **Gilded Age** industrialists and implied that they were in a position to know what was good for society: the ideal of stewardship was premised on the assumption that the wealthy were superior, wealth being regarded as a sign of divine election.

The concerned, committed captains of industry and other philanthropists should therefore be distinguished from the “fashionable folk of the large cities” of lines 11 and 12, even though Mencken equally loathes them.

Mencken disparages all at once 1° the *mediocrity* of those who find legitimation for their narrow Christian moral in the excesses of the leisure class, 2° the *preposterousness* of trying to find moral justifications for wealth, and 3° the *vulgarity* of the leisure class themselves.

27-30 “a massive witness... in every land under the cross” – Mencken adds a satire of simplistic religious morality to the reasoning mentioned above in lines 22 and 23: the mob use this sham superior caste to justify 1° their illusion of equality among men, and 2° their belief in their own greater value—as they refrain from putting on the appearances of superiority—whereas in fact they are really inferior—though not to the ones who claim to be their betters, but to the *true aristocracy*. Mencken’s notions of superiority and inferiority are therefore more subtle than they may appear to be, as they involve more than a mere binary opposition.

- 31-32 “this bugaboo aristocracy is actually bogus, and the evidence of its bogusness lies in the fact that it is insecure” – [BUGABOO: n *-infl, esp AmE-* an imaginary cause of fear: *childish bugaboos*] this statement confirms the remarks above, and resumes the original point: all that the United States has by way of an aristocracy is perfectly worthless.
- “[S]ecure” vs. “insecure”: Mencken is seeking to root his conception of an aristocracy in absolute, universal criteria; being secure is the index that the true aristocracy does not owe its status to circumstances, but to a genuinely outstanding quality, therefore the aristocracy’s superiority is absolute: this is evocative of the Nietzschean notion of *Übermensch*, on which Mencken draws a lot.
- But the point is that, whereas only one-tenth of democratic humanity *actually* live up to the destiny of the *Übermensch* (while “the nether nine-tenth of humanity in every land under the cross” indulge in the comfort of submitting to religious dictates), a broader proportion of men are *potentially* “superior men”. The problem is that they are held in the submission of democratic rule, for democracy stifles and represses what Mencken calls the superior man’s “yearning to shine before his fellows” (*in* “The Democratic Citizen” p.161); the process whereby democratic society represses superior men’s emancipation is what the last paragraph of this extract purports to illustrate.
- 32 “One gets into it only onerously, but out of it very easily” – the bogus aristocracy is a function of fashion—it is transient and artificial—whereas Mencken’s true aristocracy is absolute and universal. Mencken here criticizes American boosterism—a tendency to enthusiastically join in any taste, habit or thought that gets public attention and recognition at any given time—and thereby expresses concern for the fact that social recognition in the United States is never stable but is constantly at the mercy of the public’s whim.
- 33-34 “long and bitter struggle... almost intolerable humiliations” – Mencken displays sham compassion for the ordeal of the aspirant fashionable city denizen; it should be noted that these lines do not refer to the road from poverty to affluence—the mythic “rags-to-riches” progress—but to the aspirations of a mediocre bourgeois American—a Babbitt [from Sinclair Lewis’s 1922 novel *Babbitt*]—to be acknowledged as part of the nation’s elite.
- 36 “To get in at all he must show a talent for abasement” – this is reminiscent of Mencken’s portrayal of the politician in “Rivals to Democracy” (pp. 164-166): he needs to abase himself before the meanest, vilest of men in order to get elected—which sharply contrasts with the original aristocracy of the south depicted in “The Sahara of the Bozarts” (pp.189-192), who used not to display any sympathy with lower white castes, and whose eventual demise resulted from racial miscegenation.
- 37-38 “abasement makes him timorous. Worse... even more tremulous” – the *Übermensch* is clearly male: courage, or the lack thereof, is depicted in distinctly gendered terms; the civil virtues which Mencken indirectly praises are masculine in that they contrast with domesticity, which is conceived of as a submission to social conventions. Mencken’s gendered elitism also manifests itself in his esthetic adherence to a simplified Nietzschean hierarchy ranking Dionysian art above Apollonian art.
- This statement also testifies to Mencken’s dire pessimism about the human race, which he holds to be essentially a species of cowards and rascals, as exemplified in “The Crowd” (pp. 323-324) and in “Revolution” (pp. 206-207); here Mencken insists that the fake aristocrat’s nature does not differ from the mob man’s—they merely differ in wealth.
- 40 “penalty for violating” – this is indicative of Mencken’s notion that democratic culture is *actually despotic*: democracy enforces the tyranny of the majority.
- 43 “the right sports and games” – the post-World War I period saw the development of mass culture, for instance with the media and sports: American culture laid increasing emphasis on enjoyment and hedonistic self-fulfillment in a dawning “age of play”.
- 43-44 “His attitude toward the fine arts must be properly tolerant and yet not a shade too eager” – a purely derisive comment, which is reminiscent of Mencken’s own reservations about the fine arts: painting and architecture, along with poetry and drama, are referred to as “lesser arts” in section XXVIII of the *Chrestomathy*, whereas music and realistic literature are held to be the truly noble arts. In addition, Mencken was explicitly and consistently contemptuous of any artistic avant-garde, as “Art Galleries” (pp. 559-561) and “The Greenwich Village Complex” (p. 564) attest.
- 44 “must read and like” – this is probably the most striking articulation of the **conformity** Mencken has in mind to castigate: the democratic norm applies not only to what people do, but to their actual inner tastes as well: they are Babbitts, that is to say idiotic, middle-class Americans who seek respectability through conformity.

This may conversely suggest Mencken's idea that their enlightened better—presumably the journalist—should lure the reasonably intelligent, middlebrow reader into identifying with the values of the true aristocracy.

48 “It would ruin him, for all society column purposes...” – Mencken stigmatizes the press for contributing to social conformity: instead of opening up Americans' minds to cultural expressions they had not yet known, such press empires as that of William Randolph HEARST perpetuated America's provincialism and made huge profits in the process.

48-50 “move to Union Hill, N. J... join the Seventh Day Adventists” – a classic punch line: Mencken mixes what he considers to be harmless vices with utterly ludicrous options: “drink[ing] coffee from [one's] saucer” may not quite amount to **iconoclasm** as Mencken dreams of it, but it appears to be a misdemeanor he would sympathetically smile upon; Seventh Day Adventists, on the contrary, are the butt of more biting irony, due to the millenarian prophecy which founds their faith: this sect, among others, is an illustration of the evangelical Christianity which Mencken finds utterly preposterous.

### Main Issues of Interest

The main question raised by the text could be summed up as follows: How serious is Mencken here?

Å: what sense should be made of the biting mockery in the text?

Å: what is the use of the vitriol Mencken pours upon his fellow Americans?

Å: how much of a well-nigh nihilistic pessimist, or of a rebel with an agenda is he being?

### Suggested Outline

#### 1. Mencken as an acerbic critic of America's cultural flaws

1.1. Mencken engages in a critique of America's culture of “sentimentality” and “vulgarity”: emotions are afforded precedence over reason, and appearances enjoy more attention and appreciation than true worth.

Mencken hereby stigmatizes Gilded Age materialism combined with “Puritanical” morality.

1.2. Democracy as tyranny: the tyranny of tastes reflects the tyranny of social values.

This cultural critique draws Mencken to the conclusion that democracy in fact generates economic inequality; hence the uselessness of trying to uplift lower social tiers as long as Democracy remains (any approach derived from the Gospel of Wealth is perfectly inane).

#### 2. Mencken as a cultural rebel with an ambition to transform American society

2.1. Mencken pleads for intellectual independence—namely independence from accepted, narrow-minded cultural norms and from material considerations: his idea of culture is that of a disinterested, gratuitous intellectual endeavor.

The point is that questioning cultural norms and challenging established (hence illegitimate) socio-economic castes go hand in hand: culture is a path toward the advent of a genuine Republic.

2.2. In castigating the lowbrow Mencken seeks to appeal to the middlebrow: vitriol is meant to be used as a stimulus—a way to stir the reasonably intelligent reader into awareness of the poor state of American culture and society.

Mencken hereby endeavors to liberate the potential “superior men” whose expression is stifled by democracy: whoever will be brought to laugh or smirk may be won over to the cause; hence mocking is a way to transform.

#### 3. How to surmount insuperable problems?

3.1. Mencken poses as a critic who is not rooted in a limiting tradition—as an enlightened outsider; he articulates a conception of culture which lays claims to universality: his notion of “civilization” purports to be trans-cultural.

But this posture is itself (historically and culturally) situated: The *Übermensch* is no more universal than the cultural mores Mencken castigates, as he is framed according to identifiable ethnic and gender prejudices.

3.2. The historical irony about Mencken's thesis regarding culture is that the essentialism which is embedded in his argument is dependent on the historical and cultural circumstances of the United States in 1920.

Indeed, for all his efforts to disentangle his conception of aristocracy from his own condition and to establish it in a philosophical tradition Mencken for instance falls short of dissociating his distinction between “inferior men” and “superior men” from existing social hierarchies—witness the actual ambiguity of “aristocracy” here.

The fact that Mencken presupposes that inequalities are natural, in particular, bears witness to his adherence to social Darwinism, so that there is something vain to Mencken's use of vitriol: in the final analysis this text indeed mainly amounts to mere vitriol-pouring.

### **Alternative Outline**

1. The issue of cultural mediocrity: Mencken evinces the cultural shortcomings of the United States by mocking the cultural illiteracy of his fellow Americans and indicting the institutions which perpetuate it. Mencken expresses disgust at American culture's vulgarity.
2. The issue of social conformity: Mencken accounts for the above-mentioned problem in social terms by stigmatizing Americans' idiotic compliance with a third-rate cultural norm, thereby setting himself and other "first-rate men" above the lot. The function of social satire.
3. The political implications of culture: Mencken translates the above-mentioned mechanisms in terms pregnant with political meaning by laying the blame for the evils of American society on Democracy. Mencken sketches what a true Republic could look like by exulting at the political impasse of democracy.

### **Remarques sur le barème**

Les exigences minimales du jury pour l'attribution de la note de 10 sur 20 peuvent se résumer ainsi :

- les points essentiels du texte sont traités, même s'il y a des maladresses dans le détail de l'analyse, à l'aide de connaissances honorables sur la question au programme ;
- la lecture du texte a été problématisée, c'est-à-dire que le/la candidat/e s'est efforcé/e de formuler ce en quoi le texte nécessite une réflexion au regard de la question au programme ;
- un plan cohérent a été annoncé en introduction et le développement le suit ;
- la copie ne donne lieu ni à une paraphrase de tout ou partie du texte, ni au placage de connaissances de cours ne permettant pas d'en éclairer le sens ;
- la copie est rédigée avec clarté et dans un anglais de bonne tenue.

Le jury a montré une relative indulgence à l'égard de copies dans lesquelles une réflexion pertinente sur le texte était perceptible sans être suffisamment aboutie.

Le jury a, par contre, sévèrement sanctionné les copies dans lesquelles le texte n'était pas pris au sérieux, soit qu'il ait été évacué au profit d'un exposé de connaissances ne rendant pas compte de sa portée, soit qu'il ait été passé au crible de catégories d'analyse trop passe-partout pour rendre compte de sa spécificité.

Le jury a, enfin, généreusement récompensé les travaux dans lesquels une thèse pertinente est démontrée de façon convaincante et dans lesquels la précision du propos le dispute à son élégance.

Guillaume MARCHE

« ... for some reason or other »  
 — Joseph CONRAD, *Lord Jim* 74.

Un *sujet* (laissons ici en suspens toutes les acceptions de ce terme) est toujours l'*occasion* d'une rencontre avec la lecture de l'autre et l'autre lecture. La rencontre peut parfois être violente. Elle peut être l'objet d'une collision et conduire à la remise en cause d'un certain cap.

Un tel sujet (*L'autre*, donc) — peut-être encore plus explicitement que tout autre — dit d'emblée l'exigence d'une certaine « position », à savoir la nécessité préliminaire d'être ouvert à toute *pensée* qui s'affirme comme autre. Entendons, toute interprétation argumentée, *différente*, en tout ou pour partie, de celles attendues, prévues, calculées, toute lecture étayée et distincte, en somme, de celles pour lesquelles nous nous tenons prêts. Car, ici comme autre part, et surtout dans *Lord Jim*, l'événement est toujours possible. Aussi faut-il s'attendre à ne pas forcément s'attendre — soi, soi-même — dans la réponse de l'autre à une question qui ne va pas forcément de soi et qui, pour autant, présuppose tant de nous-mêmes.

Il est donc urgent de mettre en doute les certitudes immédiates (celles qui constituent le fonds de commerce de Cornelius : « as though he had been all his life dealing in certitudes » [195]) et de nous laisser hanter par ce que le narrateur appelle « the ghost of doubt » [35] — présence spectrale d'un « reste à dire » inévitable, pour nous comme pour l'autre, qui, à bien y regarder, est déjà à l'œuvre dans le libellé d'un sujet où le *substantif* est susceptible de voir sa *substance* inquiétée par le biais d'un glissement adjectival *peut-être* imminent — origine alors d'une ellipse essentielle : l'autre *qui* ? L'autre *quoi* ?

Il s'agira donc seulement, dans ce qui suit, de ne donner que *quelques* pistes de réflexion, parmi d'autres. Ce sont des directions qui ne sont en rien exclusives et qui tentent de cerner le *déplacement* d'une vieille interrogation ontologique. En d'autres termes, si le sujet pointe dans le sens d'une certaine spéculation sur l'*être* et la question qu'il implique (« how to be », selon Stein [129]), le roman interroge avant tout sa *lettre*, son propre « médium » — à savoir, une langue à l'œuvre, aux prises avec elle-même, étrangère à elle-même, toujours un peu autre.

### *L'autre, ou « un certain pas »*

Bien que la présence du déterminant et de son apostrophe postule déjà silencieusement la présence de l'autre, rien n'est moins simple. Et pour reprendre une expression de Derrida, là aussi, il y va « d'un certain pas »<sup>1</sup>. Comprenons, ici, une certaine démarche ou avancée et, *dans le même temps*, l'annulation ou la suspension de tout cela. *Lord Jim* s'emploie à explorer l'autre et le rapport à/vers l'autre sur le mode d'un pas qui s'esquisserait pour s'immobiliser avant d'être proprement franchi. Il s'agit peut-être d'une forme singulière et très imperceptible de boitement ou de « faux-pas » : « One of his footfalls somehow sounded louder than the other—the fault of his boots probably—and gave a curious impression of an invisible halt in his gait. » [142]

#### •*Pas d'autre*

L'on peut toujours commencer par nier l'autre. Ne pas, tout au moins, en faire cas. C'est un début. L'on peut ainsi calquer tout un pan de la philosophie occidentale qui, depuis ses débuts, dominée par les catégories de l'être et de la totalité, cherche à réduire le divers à l'un, et ne laisse donc subsister aucune altérité. L'on peut, en somme, agir comme Descartes et faire du *cogito* la première certitude atteinte *par* et *dans* une conscience qui n'aurait pas besoin de l'autre pour fonder son être. Cette approche du sujet — un *solus ipse* qui se suffit à lui-même — est évoquée très tôt dans *Lord Jim* : « The skipper presented an unmoved breadth of back : it was the renegade's trick to appear pointedly unaware of your existence unless it suited his purpose to turn at you with a devouring glare » [18]. Toutefois, si est répétée, dans un premier temps, la posture cartésienne de la mise en doute de l'existence de l'autre (« les choses que je sens et que j'imagine ne sont peut-être rien du tout hors de moi et en elles-mêmes » [Descartes,

<sup>1</sup> J. Derrida. *Apories* (Paris : Galilée, 1996), 31.

*Méditation troisième*)), le passage, dans un second temps, met l'accent sur la fiction que constitue un tel geste (*appear, trick*), sur son caractère provisoire, difficilement tenable (*unless...*), ainsi que sur un regard qui en dit long sur la nature finalement « mangeable » de l'autre. Mangeable, mais pas toujours digeste. Notons ici que, par un effet d'ironie, ce même protagoniste se retrouve au menu du petit-déjeuner du Capitaine Eliot : « that morning he did not eat the renegade, but, if I may be allowed to carry on the metaphor, chewed him up very small, so to speak, and —ah! ejected him again. » [28]

Néanmoins, à plusieurs reprises dans le roman, la substance de l'autre est évoquée sur le mode du doute. Autrui est-il toujours *vraiment* là ? Pour Brierly, celui qui, *a priori*, n'a pas de prochain ou semblable en tant que tel (« second to none » [41], nous dit le texte), la conversation n'est ainsi, le plus souvent, que le lieu paradoxal de la remise en cause de l'autre *comme autre* : « as if the existence of his interlocutor had been a rather good joke » [43]. Marlow, lui-même, se montre capable du même mouvement de négation, lorsqu'il aperçoit, devant la capitainerie, les deux protagonistes qui accompagnent Jim : « I did not care any more than if they had not been visible to the naked eye. [...] They were nobodies » [32]. Stein, de manière rhétorique, suggère à Marlow, ainsi qu'à lui-même, de s'interroger sur la réalité substantielle, *phénoménologique*, de Jim : « What is it that for you and me makes him—exist? » [131] La question est centrale. Non pas tant dans une perspective mimétique qui, à tort, chercherait la personne dans le personnage que du point de vue d'une stratégie d'écriture qui s'ingénie à construire la figure de Jim tout en l'évidant/l'évitant. Nous y viendrons.

#### •Pas sans l'autre

Faisons un pas. Ou, tout au moins, acceptons qu'un pas puisse se faire. Prenons alors, *au pied* de la lettre, un bout de la première phrase du roman (« and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders » [7]) et, grâce à ce qui s'annonce comme une rencontre, faisons répondre, à la proposition première d'une solitude essentielle du *je*, la pensée (primitivement hégélienne) du « pas sans l'autre », un autre qui serait alors partie prenante dans la constitution même de la conscience de soi. *Lord Jim*, bien sûr, explore cette altérité souhaitable *et* vitale. C'est ce que Novalis, cité en épigraphe, laisse d'ailleurs sous-entendre : « It is certain that my Conviction gains infinitely the moment another soul will believe in it ». De même, « We exist only in so far as we hang together » [131] est une phrase qui, sur le mode de l'aphorisme, en dit long sur le sujet d'un certain souhait communautaire — qui, entre autres, trouve son expression dans les huit occurrences du syntagme « one of us » utilisé dans le roman pour décrire Jim. Passer (ou sauter) du *Patna* au Patusan, c'est sans doute, dans un tremblement anagrammatique et dans un supplément de deux lettres (u/s), découvrir tout l'apport de l'*autre* dans la construction d'un *nous* (us).

Marlow dit la chose autrement dès le chapitre VIII : « 'I have met so many men, ' he pursued, with momentary sadness—'met them too with a certain—certain—impact, let us say' » [59]. Le mot *impact* n'est pas indifférent. Car faire l'épreuve de l'autre, c'est ainsi faire l'épreuve du toucher (« those we touch elbows with right and left ») et du être touché. Marlow confesse être ainsi *affecté* par le secrétaire d'Archie Ruthvell (« his child-like belief in the sacred right to perquisites quite touched my heart » [27]), par Jim et son histoire, bien sûr (« profound and touching » [118], « I happened to be touched » [135], « An intensity that made him touching » [135]) ou par Jewel (« I was immensely touched » [184]).

Le tact et le tactile redéfinissent les limites du moi, les confondent, parfois l'espace d'un seul instant, avec celles de l'autre. C'est là, dans cette redéfinition, que se fait jour le principe du même, l'autre étant alors *accueilli* en tant qu'il est *alter ego*. Comprenons, littéralement, *autre moi*. Le rapport qui s'instaure avec l'autre, dans lequel le toucher de l'altérité ramène à soi, à *ce qui m'est propre*, est en fait très implicitement illustré par les deux vers de Goethe (« *So halt' ich's endlich denn in meinen Händen,/ Und nenn' es in gewissem Sinne mein.* » [127]). L'intérêt que professe Marlow à l'égard de Jim s'explique, entre autres (si tant est que l'on puisse expliquer quoi que ce soit avec assurance), par ce qu'il nomme « the secret sensibility of [his] egoism » [93]. L'autre me renvoie à moi, jadis, maintenant ou à venir, réel ou imaginaire (« He was a youngster [...] of the sort you like to imagine yourself to have been » [79]). L'autre *appuie* là, où peut se faire sentir « a *touch* of personal concern » [mes italiques].

C'est probablement ce retour à soi *par* l'autre qui pousse Brierly, d'une part, à refuser de condamner hâtivement Jim et, d'autre part, à se livrer à son *propre* examen de conscience. Le procès de Jim devient le procès de tous et de chacun — y compris des juges : « while I thought with something akin to fear of the immensity of [Brierly's] contempt for the young man under examination, he was probably holding silent inquiry into his own case. The verdict must have been of unmitigated guilt » [39]. Le cas est des plus épineux (« Brier : [...] A prickly, thorny bush or shrub in general » [OED]), et c'est *sans*

tarder que Brierly disparaît (Brierly/briefly). Sans tarder, c'est-à-dire en laissant le temps *derrière* lui — comme le suggère l'abandon du chronomètre. Ainsi en est-il de même pour ce commandant de canonnière français qui, bien que faisant preuve du courage qui a fait défaut à Jim (il monte sur le navire, y reste et prête secours aux pèlerins), reproduit *aussi* un de ses gestes — celui, hautement significatif, de la monstration *de soi* : « he touched his breast near a brass button, on the very spot Jim had given a thump to his own » [89]). C'est aussi celui qui, sur le mode du *certain pas* évoqué plus haut, entame puis soudain abrège un propos manifestement trop pénible sur la possible reconnaissance de soi dans l'expérience de l'autre : « 'Take me, for instance—I have made my proofs. *Eh bien !* I, who am speaking to you, once... ' » [90]. Invité par Marlow à se comparer à Jim, Stein, lui aussi met en cause, et à sa façon, la surface lisse de son être pour, presque immédiatement, finir par universaliser son cas particulier : « "And do you know how many opportunities I let escape; how many dreams I had lost that had come in my way. [...] Everybody knows of one or two like that" » [131]. Dans le cas de Stein précisément, l'on peut se demander si, *mutatis mutandis*, l'histoire d'une pierre (Jim ou the « rolling stone » [119]) ne répète pas l'histoire de l'autre (*Stein*, pierre en allemand). Car, en effet — et l'élément est des plus troublants — nous savons que Patusan a *déjà* été utilisé par Stein comme « a grave for some sin, transgression, or misfortune » [133]. La pierre, roulant toujours un peu plus loin, nous conduit à cette Jewel, pierre précieuse au cœur d'un processus de répétition qui la condamne, elle, comme sa mère, à l'abandon.

Il y va du soi dans l'autre, donc. Mais encore faut-il accepter de se laisser toucher. Jim est le protagoniste qui, précisément, se définit dans la récurrence d'une négation : « Nothing can touch me ». Si elle peut s'illustrer par la position de l'écart (si souvent adoptée par Jim), une telle déclaration trouve paradoxalement dans le roman son expression première dans le registre de l'*altercation* — prise en compte de l'autre somme toute très *tactile*, comme en témoigne la scène où Jim affronte l'officier d'origine danoise. L'ironie étant que certains l'accusent alors de ne pas avoir fait preuve de ce dont il vient juste d'abuser de manière si étymologique : « others criticised his want of tact » [120]. Marlow, lui-même, sait que tout face-à-face avec Jim peut se transformer en un *toucher* des plus douloureux : « I was conscious of a certain trepidation as to the possibility—nay, likelihood—of this encounter ending in some disreputable brawl which could not possibly be explained, and would make me ridiculous. » [47]

Plutôt qu'un fait, ce « Nothing can touch me » est de l'ordre de la profession de foi sur soi. Il s'agit là de l'expression d'un désir aussi réitérée qu'illusoire d'une *autonomie* du sujet (et ici à l'origine de l'*hubris*), d'un solipsisme radical qui fait du *je* un intouchable par l'autre — un je dont la *volonté* ne peut être altérée (rendue *autre* donc) ou infléchie par nulle chose ou nul être. En résumé, un homme qui se pense et que l'on pense maître de son destin : « Nothing mattered, since I had made up my mind that Jim, for whom alone I cared, had at last mastered his fate. » [193] Face à cette volonté, la raison législatrice et, en l'occurrence, les tribunaux maritimes des hommes, ne semblent avoir que très peu d'importance. Le procès de Jim, nous le voyons, permet de mettre en lumière des *faits* (« They wanted facts. Facts ! They demanded facts from him » [22]). Et ce sont ces faits qui vont servir d'assise au jugement pénal. Mais comme le souligne le narrateur, le tribunal est parfaitement incompétent lorsqu'il s'agit de s'interroger sur le fondement d'une certaine métaphysique des mœurs : « These were issues beyond the competency of a court of inquiry: it was a subtle and momentous quarrel as to the true essence of life, and did not want a judge. » [59] Rien de surprenant, alors, à ce que ce Jim donne cette impression d'être à peine concerné par la perspective du procès et si éloigné de ce qui, pourtant, le *touche* de près : « He looked as unconcerned and unapproachable as only the young can look » [28]. Rien d'étonnant, non plus, si, au cours de ce qui s'apparente à « an ethical progress » [95], d'autres que Jim se sentent alors coupables et décident, à leur tour, de sauter — tel le commandant de l'*Ossa*, navire dont le nom abrite si mal cet appel *de* l'autre et *à* l'autre qu'est un *SOS*. Bref — et la métaphore qui suit scelle bien des destins — nous somme tous « dans le même bateau. » : « All in the same boat. Make the best of it » [77].

## Du méconnaissable

### • L'autre de l'autre

Toutefois, l'autre n'est pas sans poser *problème*. Et le terme *problème* est à utiliser dans ce qu'il nous dit, étymologiquement et *simultanément*, sur le saillant et le caché : <sup>1</sup> « évident but obscur », pour reprendre la formulation du texte [81]. Ainsi, si autrui peut être envisagé comme une expérience vécue et donc, peut-être, comme une évidence première, il demeure et doit demeurer, cependant, un mystère ou, comme le nomme Lévinas, une *énigme* — toute résolution définitive de cette énigme excluant ou neutralisant le caractère fondamentalement méconnaissable de l'autre, c'est-à-dire l'altérité de l'autre. Le roman, quant à lui, ne cherche pas à *résoudre* le *problème* de l'autre. Il le pose au même titre que toutes ces autres questions qui, Hillis Miller le rappelle, restent sans réponse [453]. En d'autres termes, *Lord Jim* cherche à penser l'altérité de l'autre en repoussant l'*appropriation* liée à la connaissance. : « it seemed to me that the less I understood the more I was bound to [Jim] in the name of that doubt which is the inseparable part of our knowledge » [134]. Reconnaître l'autre, c'est accepter sa nature profondément méconnaissable, labile : « It is when we try to grapple with another man's intimate need that we perceive how incomprehensible, wavering, and misty are the beings that share with us the sight of the stars and the warmth of the sun. » [109]

Ainsi, que savons-nous de cet autre que représente Jim ? Au vrai, pas grand-chose. Et à mieux y regarder, l'on perçoit surtout une ombre, une forme, un brouillard, une masse nébuleuse — autant d'images associées à Jim. Or, Marlow le souligne, vouloir décrire la forme exact d'un nuage, c'est désirer « the simplest impossibility in the world » [182]. Même ce nom de « Jim » — un « nothing more » [8], mais déjà un *alias*, n'est qu'une vague *approximation* pour désigner celui à qui est refusé le nom du père : « James So-and-so » [98]. Au moment même où il se présente à nous, sa taille et sa stature sont immédiatement remises en question : « he was an inch, *perhaps two*, under six feet » [7, mes italiques]. À la question, « d'où vient-il ? », la réponse donnée mérite que l'on s'y attarde : « Originally he came from a parsonage » [8]. Qu'il nous soit permis de voir, dans cette phrase, étonnement brève, le masque d'un masque. Faire remonter la généalogie au *parson*, c'est par l'effet d'une autre filiation (étymologique, cette fois), nous faire entrevoir tout le problème du personnage en tant que *masque* d'acteur (*persona*). « The mask of his usual expression » [74] est d'ailleurs une formule employée par le narrateur pour évoquer le visage de Jim. Mais, et c'est peut-être le plus important ici, c'est que le masque en question n'est jamais autre chose que celui que l'on désire voir porter par l'autre. On se souvient de ce qui fonde la tradition phénoméniste : *esse est percipi*. Être, c'est être perçu. Précisément. Jim n'est qu'un phénomène — « phenomenal » [141] étant utilisé pour évoquer l'attitude du protagoniste au chapitre XXIII. Cependant, le « se-montrant-de-soi-même », le « manifeste » de Jim — pour reprendre ici les expressions d'un Heidegger expliquant le concept de phénomène — tire sa substance dans le regard de l'autre. Pour dire les choses autrement, sa *clarté* se fait dans l'œil de celui qui le regarde. Il *apparaît* — (« I liked his appearance; I knew his appearance » [30]) — mais toujours comme l'*effet* d'une *médiation*. Ainsi que Marlow le souligne, « after all it is only through me that he exists for you » [136]. Ne pouvant être témoin des derniers épisodes, Marlow ajoute, bien plus tard, de façon significative : « It is impossible to see him clearly—especially as it is through the eyes of others that we take our last look at him » [201]. Marlow collecte les lectures.

L'histoire de Jim, c'est celle qui permet aux uns de rencontrer les autres, de mettre *en regard* leurs *points de vue* — d'où, notamment, l'importance des scènes de tribunal (« many eyes were looking at him » [21]). Jim, c'est l'*objet* et le *sujet* de la rencontre. Il se construit *dans* la vision d'autrui (toujours lacunaire, toujours *glimpse*, parce que frappée du sceau de l'imprécis, du trouble, de l'entrevu) ainsi que dans la parole de l'autre (pour peu qu'il ne soit pas privé de parole directe — pensons à Dain Waris): « Complete strangers would accost each other familiarly, just for the sake of easing their minds on the subject » [26]. Et quand, en effet, interlocuteurs ou auditeurs silencieux se séparent, chacun s'est construit *son Jim* : « Each of them seemed to carry away his own impression, to carry it away with him like a secret » [200]. Un secret qui, comme celui de Jim, est voué à secréter, à fuir (plus sûrement que la coque du *Patna*), à se répandre et enfler telle une rumeur — et, comme Jim lui-même, à toujours se déplacer.

<sup>1</sup> « À suivre la sémantique de *problema*, il s'agirait aussi d'un ob-sujet avancé comme une jetée ou comme le promontoire d'un cap, une armure ou un vêtement de protection. *Problema* dit aussi, dans certains contextes, l'excuse mise en avant pour se dérober ou se disculper, mais encore autre chose qui nous intéresserait peut-être, ici, davantage : par métonymie, si l'on veut, *problema* peut en venir à désigner celui qui, comme on dit en français, sert de couverture en endossant la responsabilité d'un autre ou en se faisant passer pour l'autre, en parlant au nom de l'autre, celui qu'on met en avant ou derrière lequel on se dissimule » [J. Derrida, *Passions* (Paris : Galilée, 1993), 27].

Ainsi, grâce à ces prismes que constituent les autres (Marlow est le premier de tous), Jim endosse-t-il, indifféremment, *alternativement*, les rôles sans qu'aucun ne lui aille sur mesure. Affirmer que tel ou tel personnage dans le roman détient la vérité sur Jim, qu'il réussit à percer sa réalité cachée (dire comme Chester, « I've just got a thing that will suit him » [101]), c'est, en quelque sorte, opter pour un système philosophico-herméneutique qui pourrait se résumer ainsi : « the imbecile gravity of a thinker evolving a system of philosophy from the hazy glimpse of a truth » [19]. Aussi Jim n'est-il qu'une entité composite, un assemblage de vues — finalement une combinaison aussi hétéroclite que ce qui préside à la *flottaison* — et ici au *flottement* — du *Patna* lui-même : « She was owned by a Chinaman, chartered by an Arab, and commanded by a sort of renegade New South Wales German » [13]. Si Jim *est*, il ne peut être, *in fine*, que dans la pluralité qu'exige la fonction de « water-clerck » : « To the captain he is faithful like a friend and attentive like a son, with the patience of Job, the unselfish devotion of a woman, and the jollity of a boon companion » [7]. Cette phrase, qui figure dès la première page du roman, est des plus intéressantes, car elle fait sourdement écho à un autre passage situé tout juste après : « Jim had always good wages and as much humouring as would have bought the fidelity of a fiend. Nevertheless, with black ingratitude, he would throw up the job and suddenly depart. » [7-8] Là, à deux phrases de distance, donc, la fidélité (*faithfulness*) de l'ami (*friend*) conduit, via l'amputation d'une consonne, à la fidélité (*fidelity*) du « Arch-enemy » (*fiend*), et Job — et, avec lui sa fortitude et sa constance — se retrouve (et s'inverse) très ironiquement dans l'emploi (*job*) que l'on quitte sans crier gare. Bref, parce qu'il il n'y pas d'endroit sans envers, tous les retournements sont possibles. Jim est ainsi, suivant « la version » de celui qui le regarde, James, Jim, Lord Jim, Tuan Jim, « one of us », un lâche [63], « romantic », un vaurien [166], « a mysterious white man » [167], un demi-dieu doué de pouvoirs surnaturels [159], un mythe vivant [168], un petit enfant » [195] ou un idiot [218]. Et rien de surprenant, à partir de là, si en sautant du *Patna*, Jim nous donne le sentiment, de façon très symptomatique, de répondre au nom de « George » — et, du coup, au nom d'un mort [69]. Peut-être n'y a-t-il qu'un pas à faire pour imaginer que Jim est aussi, *dans le regard* de Marlow-Criton, une « espèce » de Socrate, pour qui fuir le jugement des hommes équivaut à « jeter par-dessus bord » ses propres principes [Platon, *Criton* 46 b]. En définitive, Brown est celui qui traduit peut-être au plus juste, bien que très violemment, ce contenant (percé comme un tamis [8]) en attente de contenu que représente Jim : « He a man ! Hell ! He was a hollow sham » [204].

#### • *L'autre en moi*

Jim est toujours *autre que celui auquel il s'attend*. Et *ailleurs que là où il se désire*. Il y a là une poésie essentielle de la dérive, l'atopie étant la seule certitude. Une atopie qui, au-delà de Jim, est celle de l'Homme — Dieu ayant, ici, à en croire Stein, quelque peu « raté son coup » : « Sometimes it seems to me that man is come where he is not wanted, where there is no place for him; for if not, why should he want all the place? » [20] Création d'un Dieu devenu fou, *aliéné* — proprement *autre* donc — (« Perhaps the artist was a little mad » [20]), l'homme n'est nulle part à *sa place*, à commencer par *en lui-même*.

Certes, Jim imagine être d'un seul *bloc*. C'est *l'idée* qu'il se fait de lui-même — « ein' Idee » [119], dirait Siegmund Yucker. Entendons, une image. Une forme conçue par l'esprit. Une *idole* aussi. Dans ce que le mot — remémorons-nous le 2<sup>ème</sup> et le 3<sup>ème</sup> préceptes du Décalogue — peut recouvrir de violation, de falsification. Jim se veut *pur* et entier. Et surtout romanesque. Bercé par une certaine littérature, il imagine être le héros de son existence — un personnage qui sauverait des vies, mettrait fin à des mutineries, affronterait des sauvages dans des contrées hostiles. Or, une telle mythopoétisation de soi et du monde résiste mal à l'épreuve du réel. Sur le bateau-école [10] ou sur le *Patna*. Et il en est de même à Patusan, où les autochtones (« like people in a book » [156]) finissent pas remettre en question, de façon définitive, et par le truchement très concret d'une balle de pistolet, sa personne, son titre, et les valeurs qui s'y rattachent. Comme le soupçonne Marlow, Jim ne fait peut-être rien d'autre que de *donner le change*. De même que Gentleman Brown rêve de faux papiers pour la goélette volée [212], Jim cherche peut-être à écouler sa fausse monnaie : « He looked as genuine as a new sovereign, but there was some infernal alloy in his metal. » [32]. Parce que l'alliage (*alloy*) est, étymologiquement, lié à la loi (*ad legem*), Jim doit se retrouver face à elle, afin de rendre des comptes. Le titre falsifié (et donc *de mauvais aloi*) qu'il constitue ne peut *circuler* librement. Et en premier lieu *sur mer* : aussi est-il capital pour la loi, de lui retirer son brevet, et ce faisant de lui rappeler la certitude (*certus*) qui *fait (facio)* — c'est-à-dire *fonde* — le « certificate ». En d'autres termes, à l'issue du procès, le jugement authentifie, chez Jim, son caractère *essentiellement* frauduleux — *adultéré*, dit la jurisprudence qui, ainsi, nous rappelle toute la part de *l'autre* dans le processus (adultérer : de *ad* et *alter*). Que peut-on faire avec de la fausse monnaie ? Pas grand chose. Surtout pas, selon Marlow, miser sur les chances du *Patna* : « I would not have given as much as a counterfeit farthing for the ship's chance to keep above water » [62].

Jim est rattrapé, quelle que soit la distance parcourue et quelles que soient les circonstances, par l'autre en lui — un autre qui se manifeste comme un pendant obscur, incapable d'être en accord avec le moi rêvé. La tension qui en découle trouve son expression ultime, dans la mise en rapport entre, *d'une part*, le « Nothing can touch me » de Jim — sentence qui n'est pas sans évoquer le « *noli me tangere* » du Christ ressuscité (« *Touch me not ; for I am not yet ascended to my father* » [John 20 :17]) — et, *d'autre part*, tout le sous-texte démonologique associé au protagoniste : « a regular devil for sailing a boat » [117], « more like a demon than a man » [117], « And what the devil is he— anyhow—for to go on like this? » [118], « who could resist an attack led by such a devil? » [163], « He has worked all the evil » [245], etc. Stein entrevoit assez vite la dualité essentielle d'un Jim déchiré entre son aspiration à l'élévation christique ou sanctifiante et la sombre tentation du saut et de la chute : « He wants to be a saint, and he wants to be a devil—and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow— so fine as he can never be » [129]. Il y a, dans cette histoire, de la magie noire (« a tale of black magic » [69]) et tout laisse à penser à la nécessité d'un exorcisme (mot utilisé par trois fois dans le roman). Jim est, semble-t-il, possédé — rappelons, ici, que le curieux boitement de Jim mentionné plus haut nous fait irrésistiblement penser à Asmodée, ou « le diable boiteux », tel que Lesage a pu le mettre en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle (entre parenthèses, Asmodée est, selon une tradition occultiste qui remonte à Cornelius Agrippa — inspiration probable pour le personnage de Faust chez Marlowe<sup>1</sup> —, celui qui *altère* le jugement et qui enseigne aux hommes, entre autres choses, à se rendre invisibles, désir du reste exprimé par Jim dans un soupir : « “The damned thing won't make me invisible,” he said with intense bitterness » [95]). La possession de Jim par cet *autre* s'exprime dans le roman, selon le point de vue de Marlow, sur le mode de la présence invisible avec laquelle il faut en découdre : « He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence—another possessor of his soul » [52]. Quelques pages plus loin, le geste est joint à la parole : « He began to walk with measured steps to and fro before my chair, [...] his right arm at long intervals raised for a gesture that seemed to put out of his way an invisible intruder » [78]). Mais, à en croire Marlow, le mal de (et *en*) Jim est probablement celui de tous les hommes : « I am willing to believe each of us has a guardian angel, if you fellows will concede to me that each of us has a familiar devil as well. I want you to own up, because I don't like to feel exceptional in any way, and I know I have him—the devil, I mean » [25].

Rencontrer le Diable (ou l'un de ses suppôts), c'est donc en grande partie rencontrer l'autre versant de soi. Le face-à-face Jim/Gentleman Brown est des plus paraboliques — Gentleman Brown renvoyant peut-être, de manière tortueuse, à la nouvelle de Hawthorne « Young Goodman Brown », histoire d'une rencontre (?), au cœur d'une forêt (« a meeting in a wood » dirait Marlow [46]), entre le personnage éponyme et un Diable dans lequel il se reconnaît (« bearing a considerable resemblance to him »).<sup>2</sup> Alors que Jim se présente en cet instant dans une blancheur immaculée [228], Brown apparaît comme pourvu des propriétés de Satan (« a satanic gift [229]»), son langage recourant, en outre, constamment à des épithètes tels que « infernal » ou à des expressions telles que « God D—n it ! », « What the devil » ou « by all the fiends ». Mais au-delà de cette distinction de surface, Brown est, à bien des égards, une sorte de double de Jim. Ainsi, lui aussi s'est affublé d'un prénom/titre nul doute usurpé, et lui aussi est un déserteur [209]. Le discours de Brown est celui de la séduction — dans le sens augustinien de *seducere* (*faire tomber en faute* ou *détourner du chemin de la vérité*) — et le propos vise, de façon très *tentante*, à réduire l'écart entre l'un et l'autre : « And there ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience » [229]. Une fois de plus, la construction mythopoétique de Jim s'écroule. Ce dernier se retrouve face à lui-même.

#### • *L'événement et l'autre*

Jim n'avait pas *prévu* cette rencontre. Aussi est-il *désarmé* : au sens littéral (et quand il a une arme, elle n'est pas chargée) comme au figuré. Jim n'est pas prêt, une fois de plus, une fois de trop. Lui qui se voit, à Patusan, comme l'agent de *l'altération*, comme celui par qui les choses arrivent (« Yes I've changed all that » [198]), lui dont la parole est performative et décisive (« His word decided everything » [161]), doit ici composer avec l'inattendu, avec un « changement » qui ne dépend pas de lui. Dans *Lord Jim*, la question de l'autre est inséparable de celle de l'événement : l'autre comme événement, et l'événement comme autre. L'autre, hors de moi ou en moi, c'est celui auquel — ou ce à quoi — je ne peux m'attendre. Le roman dit l'impossibilité du verbe « expect » et la nécessaire prise en compte d'une

<sup>1</sup> Voir d'ailleurs : « [I] will be as cunning as Agrippa was, / Whose shadows made all Europe honour him. » [C. Marlowe. *Doctor Faustus and Other Plays*. Edited by D. Bevington and E. Rasmussen (Oxford University Press : Oxford, 1995), I-1, 119].

<sup>2</sup> N. Hawthorne, *Tales*. Edited by J. McIntosh (Norton : New York/London, 1987), 66.

telle impossibilité. Il dit par-la même toute l'inutilité du désir de se tenir prêt — désir qui, pour Jim, est de l'ordre du credo : « I always believed in being prepared for the worst » [57]. Mais — et là est l'ironie structurelle —, en dépit de cette « persistence of readiness » [75], Jim n'est, en fait, jamais prêt quand *ça* arrive — l'épisode du *Patna* est caractéristique : « It is all in being ready. I wasn't » [52]. Et quand il se dit prêt, *ça* n'arrive pas. Une fois dans la chaloupe, il se dit prêt (« I was ready » [75]), prêt à tout (« anything might have happened » [75]. Or, « Nothing happened » [75]. Comme le remarque Marlow, « It is always the unexpected that happens » [60] — ou, comme a pu le dire André Maurois dans le titre d'un de ses ouvrages, *Toujours l'inattendu arrive*. L'autre et l'événement relèvent tous deux de « l'ouverture d'un possible absolument indéterminé », <sup>1</sup> du possible de l'a priori impossible (voire impensable). Et c'est précisément ce possible venu de l'impossible qui est la condition même, à la fois, de l'événement — en tant qu'*autre* incalculable et énigmatique — et de l'autre — en tant qu'il est inconnu événementiel. Les deux, finalement, se fondent dans l'épisode de l'accident du *Patna*. Aux questions « What had happened ? » [20] et « What's that ? » [21], aucune réponse n'est donnée. Ce que rencontre le *Patna* sur son trajet est décrit comme « something floating awash » [22] ou comme « a floating derelict » [98] — ce dernier terme, en raison de sa polysémie, ne menant à aucune certitude ou preuve : « There was no evidence to show the exact cause of the accident » [97]. La *chose* (nommons la ainsi, « whatever it was » [21]) *arrive*, sans que, pour autant, se produise l'*autre chose* — c'est-à-dire le naufrage du *Patna*. Or, si ce dernier n'a pas lieu, il a pourtant été prévu, anticipé, par Jim et le reste de l'équipage. Mais aussi par nous, lecteurs, confrontés que nous sommes à un récit constitué d'éléments que nous nous empressons d'interpréter comme vecteurs d'ironie dramatique : « eaten up with rust », « like water flowing into crevices and crannies » [13], « the phantom of a steamer », « as if falling into an abyss » [15]. L'ironie dramatique s'ironisant, le *Patna* va flotter — au-delà de toute prédiction. D'abord lieu de la fuite et l'abandon, le navire va devenir symbole de cohésion — et comme l'indique le lieu dont revient le bateau français qui lui porte secours — théâtre de la « réunion » [85]. Parce que l'événement échappe, *par définition*, à toute condition, Jim rate l'occasion (« what a chance missed ! » [53]) d'être à *sa* hauteur. Comprendons, d'être à la hauteur de l'événement et, par conséquent, à la hauteur du héros qu'il voit en lui. Bien que refusant de participer au mensonge des autres hommes d'équipage (« I knew the story. Nothing they could make people believe could alter it for me » [77]), Jim, lui aussi, à sa façon — sur le mode du regret — imagine une possible modification de cette histoire. Lors du récit qu'il fait à Marlow, Jim *conditionne* l'événement à rebours (par le truchement, notamment, du conditionnel passé), et donc l'annule momentanément. Ainsi joue-t-il à remonter le temps, en imaginant une inversion possible du cours des choses, une *alternative* au saut, l'autre option, et éventuellement un retour à bord :

But the lights! The lights did go! We did not see them. They were not there. If they had been, I would have swam back—I would have gone back and shouted alongside—I would have begged them to take me on board.... I would have had my chance.... [83]

Loin de là, Patusan est, pense-il, l'occasion recherchée (« A magnificent chance » [145]). À la différence de l'indécision qui le caractérise sur le *Patna*, Jim voit d'emblée ce qu'il doit faire : « All at once I saw what I had to do » [156]. Comme l'indique la proximité spatiale, et peut-être phonologique, des deux termes dans une même phrase de la page 155, « Patusan » devient le lieu où Jim, avant de devenir chef [157], peut se faire « partisan » — proprement celui qui, à la différence du Sherif Ali, *prend parti* : « The two parties in Patusan were not sure which one this partisan most desired to plunder. » [155]. Certes, il y aura, à Patusan, une seconde échappée, un second saut [151-152], mais celui-là le conduira à lui-même : « he came to himself » [152]. Entre outre, comme en témoigne l'épisode de la prise de la colline, tout se passe comme si l'axe vertical s'inversait, le saut faisant place à l'élévation. Toutefois, le constat d'adéquation entre l'homme et le lieu ainsi que le sentiment d'être enfin prêt (« There was his readiness too ! Amazing ! » [149-150]) ne souffrent pas le test de *l'événement* en la *personne* de Brown. Notons que lorsque Brown apparaît, Jim est, de façon très symbolique, *autre part*, introuvable : « [his] exact whereabouts were unknown » [216]. Son absence est, en outre, décrite en ces termes : « Jim had been away in the interior for more than a week, and it was Dain Waris who had directed the first repulse » [214]. Jim est, pour ainsi dire, parti, et déjà donc un peu moins partisan. Parti à l'intérieur, des terres autant qu'en lui même, il a laissé le commandement à celui dont le nom indique qu'il est, peut-être, le seul vrai guerrier (Dain Waris-Dain/is /war). Quand la bataille commence, Jim n'est pas là. Pas près/prêt donc.

### *Du texte comme autre*

<sup>1</sup> J. Derrida. *Papier machine* (Paris : Galilée, 2001), 285.

Jim s'avère incapable de lire de texte de Brown autrement qu'en le rapportant à lui-même. Et sa lecture est par conséquent, pour le moins, univoque. Elle évacue l'incertitude interprétative, la possibilité d'autres sens : « It is evident that he did not mistrust Brown ; there was no reason to doubt the story » [233]. Or, à l'inverse, parce qu'il interroge et s'interroge sur ce qu'il donne à voir et à lire, le roman, lui, *inquiète* ce type de lecture monolithique — « as hard as granite » [39], pourrait-on dire. *Lord Jim* attire l'attention sur ce qu'il est, à savoir toujours un peu autre, et sur la difficulté qu'il y a de faire sens à *coup sûr*. Le roman, « a free and wandering tale » [5], remet en question, de part en part, l'opération de dévoilement ou *aletheia* qui se trouve au cœur de l'herméneutique classique.

- *L'autre du texte*

Comme frappé du sceau de l'inabouti générique, le roman erre, se cherche en évoquant des *espèces* auxquels il peut donner (momentanément) l'illusion d'appartenir, alors qu'il ne fait, somme toute, que se tenir toujours un peu plus à part. Il nous est finalement impossible de procéder comme Stein avec ses papillons et, ainsi, d'opérer une taxinomie définitive. Le roman, dans un geste métafictionnel, renvoie sans cesse à un ailleurs littéraire. On trouve ici ce que l'on peut trouver autre part : « it is like something you read of in books » [141]. Aussi les adjectifs ne manquent-ils pas pour qualifier l'histoire et ses acteurs : « romantic », certes, mais aussi « heroic » [136], « tragic » [26, 80, 133, 188, 192], « pitiful » [53, 121, 133], « dark » [209], « homeric » [160]. C'est aussi, le narrateur nous le répète par deux fois avec insistance, « a love story » [177, 178]. Poème épique soulignant son oralité, roman de chevalerie, récit mythologique, roman d'aventure à la Stevenson, réécriture de *Robinson Crusoe* (Robinson, Chester et leur île à guano), *Lord Jim* est *un peu* tout ça. Il est aussi, peut-être, un indécodable texte alchimique, le récit très hermétique d'une quête de pierres (peut-être) philosophales : Stein, Jewel, nous l'avons déjà souligné, mais cela *passé* également (qui sait ?) par « the stone balustrade » qui délimite l'intérieur de l'extérieur, le jour de la nuit aux chapitres VII et IX [52, 67], par la pierre qui assomme Robinson [99], par celle que pose Marlow au nom de Jim (« the first stone of a castle in Spain » [113]). C'est aussi celle que ressent Jim très physiologiquement (« I had been living for days with a stone on my chest » [179]) et c'est celle qu'il devient à la fin du roman (« He sat like a stone figure » [242]). De manière très souterraine, cela circule peut-être jusque dans le personnage (aussitôt convoqué, aussitôt congédié) de l'amiral Pierre [103]. *De manière très souterraine*, avons-nous dit. Souvenons-nous de ce que Brierly avait recommandé comme solution pour Jim — solution suggérée trois fois dans le texte : « Let him creep twenty feet underground and stay there » [44, 121, 132]. L'on songe alors à la formule qui condense la doctrine de l'*opus magnum* : *visita interiorem terrae rectificando invenies operae lapidem*.

Mais il ne peut y avoir *aucune* certitude. Car, si ces éléments sont présents dans le texte, ils le sont à un degré qui reste celui de la trace — celle de l'empreinte douce, à peine visible, toujours en danger d'effacement, déjà sur le point de devenir trace de trace, fantôme d'une présence révolue. Il y là, probablement, une esthétique qu'annonce, dès le début, le sillage du *Patna* : « The *Patna* [...] left behind her on the water a white ribbon of foam that vanished at once, like the phantom of a track drawn upon a lifeless sea by the phantom of a steamer. » [14-15]

- *Que sais-je ?*

Exilé loin de catégories prédéfinies qui seraient à l'image des petites boîtes de Stein (« dark boxes of uniform shape and colour » [123]), *Lord Jim* est un roman qui se déploie en mettant en scène son propre *dé-rangement*. Rien ne peut être agencé, sans que se fasse ressentir l'envie du texte de faire passer le contenu d'une boîte dans une autre. L'on se remémorera, à cet égard, l'épisode dans lequel Jim transfère (à la diable) le contenu — *et cela inclut des textes* — de sa valise dans la malle (pas vraiment étanche) que lui offre Marlow : « I offered him an old tin trunk of mine supposed to be water-tight, or at least damp-tight. He effected the transfer by the simple process of shooting out the contents of his valise as you would empty a sack of wheat. I saw three books in the tumble » [143].

Le texte joue sur son déplacement, et il n'est peut-être jamais, à l'image de Jim-l'épistolier, là où l'on pense le trouver : « Jim wrote from a seaport seven hundred miles south of the place where he should have been in clover » [114]. Au vrai, rien ne peut être certain ; à la différence du père de Jim qui détient une « certaine connaissance de l'Inconnaissable » [8], Marlow insiste inlassablement sur ses connaissances incertaines : la récurrence des « I don't know » ou de l'adjectif « unknown » dans son discours est suffisamment éloquente. Marlow se demande s'il nous a dit ce qu'il devait dire (« didn't I tell you... » [61]), s'étonne, s'interroge (« I wonder » [53]), avoue être incapable de comprendre ou d'expliquer (« I don't pretend to explain » [93]). Le texte laisse des bouts de lui-même dans l'ombre. Il

autorise la disparition soudaine de certains personnages : le capitaine du *Patna* — en dépit de son énorme corpulence — s'évanouit dans le décor telle une sorcière sur son balai (33) et l'on ne reverra plus jamais Chester et Robinson. D'autres protagonistes restent sans identité : quel est le nom de l'ami à qui Marlow adresse sa lettre de recommandation ? [112] Pourquoi mentionner une carte de visite et ne rien y inscrire (« a cross-eyed Dane of sorts whose visiting card recited under his misbegotten name : first lieutenant in the Royal Siamese Navy » [120] ? Pourquoi « misbegotten » ? Quel est l'identité de celui qui se voit qualifier de « privileged reader » ? De même, au niveau événementiel, qu'est ce qu'Antonio Mariani n'oublie jamais ? [34] Quelle est sa dette envers le déserteur ? Quelle est la nature de cette affaire merveilleuse mentionnée par Marlow au début du chapitre XV (« a little scheme for a wonderful piece of business » [103]) ? Tout ce que l'on sait de cette histoire tient en une phrase des plus cryptiques : « It had something to do with cattle and cartridges and a Prince Ravonalo something » [103]. Bref, le lecteur, quelque peu décontenancé, songe parfois à reprendre à son compte les mots de Marlow : « Of course I don't know that story » [133].

L'on comprendra que c'est précisément cette part d'altérité dans le corps du texte qui invalide, ou pour le moins relativise, la pertinence des notes de bas de page de l'édition Norton. Là où le texte tisse sa toile d'incertitude, les notes, elles, cherchent à *identifier* à tout prix, à nommer la personne qui se cache derrière tel ou tel personnage, à fixer sur la carte des lieux qui pourtant n'en demandent pas tant. Certaines notes, bien que péremptoires, se condamnent d'elles-mêmes : ainsi, là où le narrateur mentionne « an Eastern port » [21], la note, elle, affirme des repères pour, dans le même souffle, les mettre en doute : « Geographically speaking, Conrad is thinking of Bombay ; but some of the details come from Singapore ». Le souci est probablement d'ordre pédagogique, mais le texte ainsi « appareillé » devient déjà un peu « autre chose ».

#### • Comprendre l'autre langue

Le roman ne dissimule pas ses interstices ou ses failles. Il les expose. La langue fait partie de ce qui, dans *Lord Jim*, menace de se craqueler, de s'altérer. Le docteur Faustus l'avait déjà dit, « danger is in words » [*Doctor Faustus* 5.1, 24]. Cela s'applique tout particulièrement, lorsqu'il s'agit des mots et de la langue de l'autre. Les pérégrinations du roman conduisent au pérégrinisme. La langue de *Lord Jim* est, en effet, constamment colonisée par l'allemand, le français ou le latin. Le processus ne se fait pas sans dommage. Les mots sont mal prononcés (« look at dese cattle » [14], « aguaintd » [29], « gabasidy » [119]), des lettres parasites apparaissent (« shpit on it » [29]), l'ordre canonique des mots en anglais se voit contaminé par d'autres règles syntaxiques — allemandes, par exemple : « I have been this rare specimen describing » [128].

La question qui se pose peut se formuler ainsi : « comment traduire » ? « Tuan Jim : as one might say—Lord Jim » [8]. *As one might say*. Tout se passe dans le *as* — dans ce qui, justement, fait que toute traduction montre ses limites. Tantôt *ça passe* et tantôt *ça ne passe pas*. L'aporie (toujours possible) dans le mouvement de *translation*, guette sans cesse les personnages. Quand il *faut* traduire et *se* traduire, la *faute*, le « faire défaut » et la défaillance ne sont jamais loin. La fraude et la duplicité aussi. Que Cornelius — incarnation archétypale du traître — serve de traducteur à Brown n'est sans doute pas indifférent. L'autre langue, en tant qu'elle est passage *de* l'autre et passage *à* l'autre, est souvent la promesse d'une menace. Cela s'illustre, notamment, par l'épisode dans lequel Jim traduit ce que dit le pèlerin sur le pont du *Patna* : « « He had picked up enough of the language to understand the word water repeated several times in a tone of insistence, of prayer, almost of despair » [57]. Or, bien qu'interprétant le mot *correctement*, Jim (qui pense en savoir plus que les autres) confond l'eau que l'on boit et celle qui, en quelque sorte, peut vous boire — une telle traduction renforçant l'hypothèse d'un naufrage à venir (« What did he know? » [57]). Rien d'étonnant, alors, à ce que le pèlerin soit décrit ainsi : « The beggar clung to me like a drowning man » [57].

Tout peut arriver sur les *bords* de la langue et *dans* la langue quand l'étranger tente de se l'approprier, de la faire passer pour sienne et de se faire passer dedans. C'est, somme toute, comme une traversée en bateau. Rien ne dit que l'on ira jusqu'au bout du voyage. Rien ne peut garantir ce que le texte appelle la « benediction » [15] — entendons le « bien dire » (*benedictio*, *bene* et *dictum*). La conversation entre Marlow et le commandant français est un exemple remarquable. La langue, ici, se donne à voir *au travail* — à savoir, *travaillée* par la traduction. Elle se montre, ici et là, *au départ* et *à l'arrivée*. Ne cachant rien de ses difficultés, elle met en avant ses calques (« One has done one's possible » [86], ses impossibilités (« *cassis a l'eau* » [85]), ses erreurs (« in my quality of a seaman / *en votre qualité de marin* » [86]), ses absurdités (« I have rolled my hump (*roulé ma bosse*) » [89]).

L'altérité langagière met toujours notre *but* en danger, voire ce que nous sommes *au départ*, l'ipsité à laquelle nous renonçons, momentanément ou non. Passer *dans* et *à* une autre langue, comme le montre l'étrange capitaine de la brigantine au chapitre XXIII, c'est courir le risque de parler un idiome devenu fou : « His flowing English seemed to be derived from a dictionary compiled by a lunatic » [144]. Tout est alors envisageable — à commencer par ces « weapons of a crocodile » [144]. Armes ou larmes de crocodiles ? L'on ne sait plus : « devil only knows » [144]. Marlow lui-même qui croit, par ses origines britanniques, maîtriser la langue n'est pas toujours des mieux placés pour juger de la correction ou de « l'absurdité » [145] des propos. En témoigne cette remarque : « he let loose his volubility—comparing the place to a “cage of beasts made ravenous by long impenitence.” I fancy he meant impunity » [145]. À bien y regarder, compte tenu du contexte (*beasts made ravenous*), il n'est pas évident que l'impénitence (le fait, donc, de ne pas avoir fait pénitence : « the undergoing of some discipline or exercise, voluntarily or imposed by spiritual authority in outward expression of repentance and expiation of an offence » [OED] — et cela inclut le fait de jeûner) soit moins approprié que l'impunité.

Ce qui, bien sûr, doit nous interroger. Marlow qui avoue ne pas toujours pouvoir *tenir* sa langue (« some strange inability to hold my tongue ») peut-il *bien* la parler et la comprendre ? Bien évidemment, la question n'est pas sans incidence sur le roman et sur la langue qu'il utilise pour se dire. Sa langue est-elle bien *la sienne* ? Comme le remarque Marlow d'une façon figurée dans laquelle nous nous hâtons de voir du littéral, « I half-choked myself with my own tongue » [94]. Le roman dit, finalement, qu'il est difficile et dangereux de dire. Que rien n'est plus périlleux que de croire en la fiabilité et la stabilité du langage ainsi que dans sa capacité à renvoyer à l'expérience (« I am trying to interpret for you into slow speech the instantaneous effect of visual impressions » [33]). Si Jim est d'abord convaincu que la langue va l'aider à rendre compte de l'événement (« only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things » [23]), très vite, il s'aperçoit que les mots peuvent facilement lui manquer : « there's no word to ... » [109]. Marlow fait le même constat : « There are no words for the sort of things I wanted to say » [77]. Et lorsqu'un mot est trouvé, il est peut-être bon de déjà en chercher un autre, pour dire autrement. *Lord Jim* est un texte qui, cherchant constamment à se dire, puis à se redire, cultive l'art de la reprise — comprenons le fait de se *reprendre* (songeons aux nombreuses anaphores et autres effets de répétition/modalisation) et de *repriser*, de raccommoier, de *rapiécer* (« My information was fragmentary, but I've fitted the pieces together » [203]). Parfois, la langue abandonne et s'abandonne à l'autre, à *la seconde main* : « his deposition, or report, or whatever you like to call it » [27]. L'écriture, ici, prend conscience de sa faillite, toujours concevable, de sa capacité à s'effacer ou ne jamais s'accomplir (en témoigne cette dernière lettre que Jim n'arrive pas à rédiger [202]). C'est dans ces failles et ses limites que ce roman dit ce qu'il est avant tout — et y compris avant d'être l'histoire de Jim—, c'est-à-dire de la langue à l'œuvre. Aussi n'a-t-il de cesse d'attirer l'attention sur lui et sur ses procédés : « If I may be allowed to carry on the metaphor » [28] ; « I use the simile advisedly » [68] ; « That's his simile, not mine » [70]. Aussi Marlow, synecdoque du texte, n'oublie jamais de nous rappeler qu'il est en train de dire (ce qu'on lui a dit) et qu'il dit comme il peut, comme il lui est permis de dire (« if I may say so » [107]).

Les mots peuvent manquer. Mais, et en dépit de que l'on peut croire, ceux qui sont prononcés ne sont que rarement « commonplace » [76] ou « colourless » [60]. Souvent, « a drop of powerful poison » [76] s'y est dilué. Car « there is a weird power in a spoken word » [106]. Il en est de même pour l'écrit. Le quiproquo à propos du terme « cur » [46] ou le malentendu sur le mot « jewel » sont des épisodes qui nous rappellent, de façon très réflexive, combien les mots et les histoires peuvent voyager, loin et longtemps (« a story was travelling slowly » [167]), et combien il est difficile de les interpréter — de les épingler comme des papillons. Cela vaut, bien sûr, pour les mots du roman. Comme le souligne le narrateur, cinq lignes avant la fin de l'ouvrage, « who knows ? » [246]. En refusant de gommer les ombres et en nous rappelant qu'il est parfois difficile, sinon impossible, de différencier le bien du mal (« There was not the thickness of a sheet of paper between the right and the wrong of this affair » [80]), en s'interdisant de nommer autrement que par le mot « thing » ce qui hante Jim, le texte affirme l'existence d'une vérité qui serait toujours autre — ailleurs. À l'image de cette « fiancée voilée » qui serait telle l'occasion manquée de Jim, le roman ne se laisse jamais véritablement découvrir. Toute lecture implique déjà une autre lecture, une lecture qui serait re-lecture. Comprendre, c'est accepter de ne pas tout comprendre : « Impossible de comprendre— vous concevez » [85]. Chercher à lire *autrement*, c'est finalement, à l'instar de Jim décodant les paroles de Brown, se livrer à une lecture définitive, et pour le moins mortelle. En d'autres termes, préservons le voile, relisons et faisons en sorte que tout dévoilement ne montre jamais autre chose qu'un mouvement du voile.

Philippe ROMANSKI

### III COMPOSITION DE LINGUISTIQUE

L'épreuve de linguistique a pour support un extrait d'œuvre littéraire ou de presse de qualité. Elle comporte deux parties : une partie **phonologie** dont les réponses sont à rédiger en anglais, et une partie **grammaire**, à rédiger en français. Le jury a maintenu cette année encore la proportion des points attribués à chaque partie (6 pour la phonologie et 14 pour la grammaire), bien que cette répartition puisse être modifiée en fonction de la difficulté des questions posées ou d'autres critères que le jury estime pertinents.

#### GRAMMAIRE

Dans la partie grammaire, le candidat devait analyser trois segments soulignés et traiter un sujet portant sur la totalité des occurrences de prétérit et de *present perfect* dans le texte de support. Le jury a accordé trois points au segment 1A (*He had a Lancashire comedian's face*), trois points au segment 1B (*No doubt you have been working your fingers to the bone preparing our little home for us*), deux points au segment 1C (*You're not inviting them to the cottage, are you?*) et six points à la question large.

La moyenne de l'épreuve de linguistique (phonologie et grammaire confondues) a été de 5,33/20 en 2004, contre 4,94 en 2003, et la moyenne des admissibles de 8,28/20 contre 7,85 en 2003.

Malgré cette progression, le bilan d'ensemble reste assez décevant, toujours en raison des lacunes manifestées par de nombreuses copies et de la difficulté à maintenir un bon niveau sur chacun des points à traiter, facteurs auxquels s'ajoute, cette année, le plan maintes fois adopté pour la question longue (1/ le prétérit, 2/ le *present perfect*), qui non seulement dévoilait une absence de réflexion de la part des candidats, mais encore empêchait toute comparaison. La faiblesse relative des notes de grammaire s'explique le plus souvent par une ou plusieurs des trois causes suivantes :

1. Cette année encore, le jury a tout d'abord pu constater une insuffisance des connaissances en **grammaire de base**. A l'instar de l'année dernière, où certains candidats parlaient de complément d'objet direct après le verbe *be*, le segment 1A (*He had a Lancashire comedian's face*) a été analysé comme un attribut du sujet.

Dans la question 1B, certains candidats ont estimé qu'il suffit de voir une forme en *-ing* sans auxiliaire pour dire qu'il s'agit d'un gérondif, cette forme ayant des caractéristiques verbales (on ne peut pas mettre d'article défini *the*, ni d'adjectif), ce qu'ils pensent prouver en envisageant même le segment \**preparing someone something*. Une autre "preuve infaillible" en serait que cette forme suit un verbe qui est déjà en *-ing*.

L'examen du segment 1C montre parfois que "la négation porte sur le sujet *you*, ce qui est confirmé par le *question tag*". Certains candidats estiment qu'il s'agit d'une phrase interrogative, d'autres parlent de "négation extraposée" ou de "GN au présent en *be + ing*", et d'autres encore déclarent que "ce segment pose le problème de *be + ing* dans un texte où il n'y a pas d'autre occurrence de cet aspect."

En ce qui concerne la question large, *what must have you been like on a jeep?* (l. 42-43) a trop souvent été considéré comme un *present perfect*, pour ne pas parler de *I'm engaged* (l. 27) ou de *he was embarrassed* (l. 27-28). On en arrive aussi à dire que *you have been working* (l. 11) et *he hasn't been thinking* (l. 14) sont des *present perfects* passifs et continus. Par ailleurs, beaucoup de candidats semblent ignorer ce qu'est la concordance des temps.

2. Le jury a ensuite pu observer des **erreurs de compréhension**. Dans leur analyse du point 1C, certains candidats ne savent pas qui parle, ou pensent parfois que Roy et Charles ont invité leurs belles-mères. Lors de l'étude de la question longue, certains candidats pensent que le référent du sujet de *She's killed three men* (l. 20) est une personne, voire même un avion, sans doute à cause de *Hudson Terraplane*. La lecture du texte permettait d'infirmer cette hypothèse, même sans être expert automobile. A propos de cette même proposition, d'autres candidats affirment que la voiture n'est pas présente ou que "ces meurtres ont une incidence sur la situation actuelle d'un mariage". Comment s'étonner alors que le pantalon de Joseph soit lacéré (*he's got those knife-edge creases in his pants* – ll. 14-15) bien que le contexte avant permette d'échafauder d'autres hypothèses ?

3. On remarque enfin un **manque de savoir-faire** que les exigences du raisonnement linguistique révèlent sans doute de façon plus flagrante.

**Analyse mot à mot** : l'analyse d'un segment ne peut se réduire à un paragraphe sur chacun des mots qui le composent, démarche qui nie toute unité à ce segment. Généralement, le soulignage propose à l'analyse

une unité linguistique, c'est-à-dire un ensemble qui a une structure interne souvent bien différente de l'ordre linéaire.

**Absence d'explication et de justification** : souvent les candidats ne font pas l'effort d'expliquer leurs termes ou de justifier leurs idées. On a souvent pu le remarquer à propos du segment 1A, les candidats se bornant à affirmer qu'il s'agissait d'un génitif générique sans démontrer cette affirmation. Il faut dire que bien peu connaissaient les tests pour différencier les deux types de génitif. De même, il n'est pas très probant de dire, à propos du segment 1C, que " ce segment est un exemple de prise de position forte de l'énonciateur qui est un personnage qui réfléchit dans sa tête. ”.

**Placage de cours** : comme le rappelle l'intitulé de l'épreuve pour la question large, le candidat doit fonder son argumentation sur une étude précise de formes tirées du texte. Trop de copies offrent au correcteur des généralités ou des cours accompagnés d'exemples tirés de grammaires et rapportés avec plus ou moins d'exactitude. S'il n'est pas interdit de donner un exemple pris hors du texte pour le comparer avec un exemple du texte proposé, il ne faut pas multiplier ces exemples extérieurs pour finalement négliger le texte à étudier.

**Absence de manipulation** : si une seule forme est possible à tel ou tel point de la chaîne, il faut le signaler et identifier le contexte contraignant. Si plusieurs formes sont possibles, il faut aussi le dire et procéder à au moins une manipulation pour essayer de mettre en lumière la ou les différence(s) entre les deux formes. Ce défaut de manipulation était flagrant en ce qui concerne la question longue, où environ 20% seulement des candidats ont procédé à au moins une manipulation et souvent une seule – cette manipulation étant parfois malheureusement fautive. De plus, quand manipulation juste il y a eu, son choix n'a pas toujours été judicieux.

**Longueur des copies** : on se demande parfois si les candidats croient que leur copie est évaluée au poids. Certains écrivent au fil de la plume, sans avoir mis sur pied un plan détaillé, et ne gardent pas de temps pour se relire. Il est essentiel de respecter son lecteur en rédigeant soigneusement une copie d'une longueur raisonnable. Il est aussi capital d'adapter la longueur des réponses à la nature de l'exercice demandé : un segment peut généralement être analysé correctement en deux pages, alors que la question large nécessite une rédaction d'une dizaine de pages et non un simple survol d'une ou deux pages.

**Qualité de la langue** : La rédaction au fil de la plume favorise les répétitions qu'une relecture permettrait d'éviter, ainsi que les trop nombreuses fautes d'orthographe. On signale toujours la confusion entre infinitif et participe passé, entre verbe *avoir* à la 3e personne du singulier du présent de l'indicatif et préposition *à*, entre pronom réfléchi *se* et démonstratif *ce*, et plus particulièrement : *occurrence* ou *ocurrence*, et " X renvoie à Y ". Nous rappellerons une fois encore que l'absence d'accents, le non-respect des règles de ponctuation, l'omission systématique des guillemets ou du soulignement pour les éléments cités sont comptabilisés comme des fautes et entraînent un retrait de points.

Trop de candidats donnent l'impression de ne pas faire l'effort de réfléchir et de rédiger correctement parce qu'ils estiment que des questions en apparence faciles ne nécessitent pas un tel effort. Ils oublient un peu vite que le correcteur aimerait être convaincu par un raisonnement qui le conduit à une conclusion claire en s'appuyant sur des démonstrations convaincantes et des manipulations pertinentes, quel que soit le cadre théorique adopté. Certains candidats cependant ont su allier rigueur du raisonnement, savoir théorique et connaissance de la langue, qualités qu'on peut attendre d'un futur enseignant d'anglais et que le jury a eu plaisir à récompenser.

#### 1A. HE HAD A LANCASHIRE COMEDIAN'S FACE, LONG AND IMMOBILE, ...

Certains candidats ont oublié d'identifier l'ensemble de l'élément souligné, qui n'est certes que le début, donc une partie, du **syntagme nominal** qui se termine par la relative *that gave the impression of sardonic amiability*. D'autres ont oublié d'indiquer sa fonction, qui *a priori* ne semble pas être essentielle pour l'analyse de ce segment et dont on peut sans doute discuter si l'on choisit celle de **complément d'objet direct du verbe *have*** au prétérit. On pourrait considérer en effet que ce COD donne une description du référent du sujet, donc possède une valeur assez proche de la valeur qualificative d'un attribut, mais vu le niveau d'analyse grammaticale et logique exigé par le jury, celui-ci s'est contenté de la fonction de COD. D'autre part, indiquer cette fonction pouvait permettre au candidat de se rendre compte qu'un syntagme nominal comme *a face* ne pouvait pas figurer ici (\* *He had a face*) – ce qui n'a pas toujours été le cas dans les copies, et donc de voir que la détermination *Lancashire comedian's* ou simplement *comedian's* était indispensable à la grammaticalité du segment, tout comme l'aurait été un adjectif qualificatif (*He had an expressive face*).

L'analyse d'un génitif conduit nécessairement à identifier un référent **repère** (*comedian*) et un référent **repéré** (*face*), deux référents considérés comme autonomes par l'énonciateur, bien que dans la réalité il soit difficile de rencontrer un comédien sans visage. Cependant on peut percevoir un visage sans obligatoirement voir un comédien. Le génitif signifie que le repéré est donné avec le repère ; le **repéré** est donc **défini par son rapport au repère**, ce que l'on voit dans la construction théorique en *of* qui déploie ce génitif : *the face of a comedian*. On notera que le génitif condense cette construction en indiquant la relation entre repère et repéré par un simple **suffixe** 's qui se place normalement à la fin du syntagme

nominal référant au repère. Certains candidats ont même fait remarquer que ce suffixe provient du cas génitif en vieil-anglais, génitif généralement marqué par la désinence *-es*.

Se pose ensuite la question de la **portée de Lancashire**. La plupart des candidats ont opté pour la solution la plus sensée en l'analysant comme l'épithète de *comedian*, ce qui implique qu'un comédien du Lancashire est un type de comédien. On pouvait faire remarquer, mais sans se lancer dans de longs développements, que *Lancashire* est un nom faisant fonction d'adjectif. Le choix de certains candidats de faire porter *Lancashire* sur *face* impliquait qu'il existe un type de visage propre aux habitants du Lancashire, solution qui devait sembler moins probable dans un contexte où l'on parle de réalisateur de films et de contrats pour tourner des films. On ne pouvait raisonnablement pas s'attendre à ce qu'un candidat sache que le narrateur faisait allusion à un type de comédien du nord de l'Angleterre à la fin des années 50 et au début des années 60, acteur qui généralement se produisait seul devant son public.

Cette question de la portée de *Lancashire* devait suggérer au candidat un **test** pour déterminer s'il avait affaire à un génitif de localisation (génitif déterminatif) ou à un génitif de qualification (génitif classifiant ou adjectival). Si, dans un génitif de localisation, un adjectif peut qualifier soit le repéré (*a comedian's wrinkled face*) soit le repère (*an old comedian's face*) suivant la position qu'il occupe, on sait que dans un génitif de qualification, **un adjectif qualificatif déterminant le repéré** ne peut normalement pas se placer directement devant le nom référant à ce repéré (*\* a (Lancashire) comedian's expressive face*), mais doit se placer devant le nom référant au repère (*an expressive (Lancashire) comedian's face*). Il est regrettable que ce test soit trop souvent méconnu. Certains ont fait remarquer que Roy ne pouvait avoir un visage de comédien avec lui, sous le bras, pourrait-on dire ; d'autres ont quand même fait observer qu'il était bibliothécaire (cf. l. 3) et que *comedian* devait plutôt qualifier l'apparence de son visage. Il s'agissait donc d'un type de visage caractérisé par des qualités (proto)typiques, qui sont d'ailleurs exposées dans la suite de l'énoncé : *long and immobile, with deep furrows that gave the impression of sardonic amiability*.

La **portée** d'un adjectif qualificatif devait amener à considérer celle de **l'article indéfini a(n)**. Si l'on a prouvé qu'il s'agit d'un génitif de qualification, il s'ensuit en principe que cet article porte sur le nom *face* et non sur le nom *comedian*, analyse qu'on pouvait souligner par un parenthésage : *a (Lancashire comedian's) face*. Une portée différente – (*a Lancashire comedian*)'s *face* pouvait convenir si, par exemple, on cherchait le visage d'un comédien du Lancashire particulier, mais n'allait pas dans notre contexte, mis à part le fait que nous avons pu établir, par le test de l'adjectif, qu'il s'agit d'un génitif de qualification. Signalons que les bonnes remarques sur la prosodie de ce génitif de qualification (schéma 213, où *comedian* est le mot le plus accentué) ont été appréciées.

La plupart des candidats ont **comparé ce génitif avec une construction en of** pour dire que cette construction pose une relation entre deux termes et que le génitif la reprend et la stabilise. On peut envisager une anaphore textuelle (le procès *scrutinize* impliquant un face à face) ou une anaphore de construction (*A Lancashire comedian has a certain face the face of a Lancashire comedian a Lancashire comedian's face*) qu'il faudrait expliquer correctement. Incidemment, on pouvait faire remarquer que, dans la construction en *of*, la détermination du repéré est discontinue : *the... of SN* et que le génitif remplace l'article défini *the*. Cependant, il ne fallait pas s'arrêter là, mais se poser la question de **savoir si cette construction en of aurait pu figurer dans le texte**. Certains candidats se sont aperçu alors que les qualifications à droite du segment souligné interdisent, ou du moins rendent très difficile, l'emploi de cette construction en *of*.

#### 1B. ... PREPARING OUR LITTLE HOME FOR US. (10)

Ce segment, qui posait un problème sur la phrase complexe, a été moins souvent identifié correctement que le précédent. Beaucoup de candidats l'ont qualifié de gérondif, en oubliant qu'un gérondif, ou plutôt, une proposition gérondive, occupe la place d'un syntagme nominal, manipulation impossible dans cet énoncé (*\* you have been working your fingers to the bone the preparation of our little home for us*). La comparaison avec *to prepare our little home for us* n'était pas vraiment éclairante, surtout lorsqu'on affirmait que ce nouveau segment indiquait le but en raison de *for us*. Il est dommage que les candidats qui ont compris qu'il s'agissait d'un participe présent aient souvent omis de dire qu'il figurait dans une **proposition subordonnée participiale** en fonction de **complément circonstanciel** (de prime abord, circonstanciel de temps) du verbe *work*.

Il fallait souligner l'absence de marques de temps et de personne sur le verbe, trait caractéristique d'une **forme non conjuguée** (ou non finie), sans oublier le **caractère verbal** du participe présent, dont l'objet (*our little home*) est ici introduit directement après le verbe, comme pour un gérondif. On devait se poser la question du **sujet de cette proposition** : il s'agit bien évidemment d'un *you* (= *Joseph*) effacé (ou occulté) par coréférence avec le sujet de la proposition principale, et non pas en raison d'une référence générale connue de tous (c'est-à-dire, un PRO arbitraire).

Cette occultation du sujet force la proposition à se lier à un autre constituant syntaxique (on parlera d'enchâssement ou d'intégration syntaxique) : normalement, une proposition sans sujet ne peut pas constituer une phrase. Il s'agit donc d'une **proposition subordonnée**, et l'on pouvait comparer

subordination et coordination (*you have been preparing our little home for us and (you have been) working your fingers to the bone*), en faisant remarquer que cet ordre inversé semble plus naturel. En optant ici pour la subordination, l'énonciateur se contente de rattacher directement une proposition non-finie à une proposition finie sans expliciter le lien de dépendance entre ces deux propositions.

Beaucoup de candidats ont expliqué ce participe présent à partir d'une forme en *be + ing*, ce qui, en soi, n'est pas irrémédiablement faux si l'on considère que cette forme inclut un participe présent, mais qui devient une source d'erreur si l'on prend le point de vue inverse. On s'est alors égaré en essayant de prouver une reprise, une préconstruction dans le texte (souvent en soulignant que Joseph choisissait d'aller au cottage, ce qui n'est mentionné qu'à la ligne 25) ou un commentaire de l'énonciateur (qui est plutôt exprimé par la proposition gouvernante). En considérant l'aspect grammatical qui sous-tend un participe présent, on pouvait dégager une **coïncidence** à un moment (ou à un intervalle de temps) repère donné par le procès de la proposition gouvernante, coïncidence qui peut être aussi impliquée par la coréférence des deux sujets.

Cette coïncidence a amené un certain nombre de candidats à proposer une **paraphrase avec *while*** (*you have been working your fingers to the bone while (you were) preparing our little home for us*), parfois avec ***as***, et à l'analyser comme une **proposition circonstancielle de temps** indiquant que deux procès distincts se jouent en même temps, le procès de la participiale étant implicitement repéré en concomitance avec celui de la proposition gouvernante. Peu de candidats ont indiqué que ces deux procès devaient se comprendre comme **coextensifs**, leurs cadres se superposant. Rares sont ceux qui ont pensé à une **valeur causale**, pourtant présente dans la conjonction de subordination ***as***, qui peut combiner concomitance et consécution : *you have been working your fingers to the bone as you prepared our little home for us*.

Quelques-uns ont deviné que la proposition gouvernante n'était peut-être pas la plus importante ici. En effet, syntaxiquement, un circonstant se distingue généralement par sa mobilité dans la phrase ; sémantiquement, il se caractérise par sa valeur adverbiale. Or, il est difficile de déplacer cette participiale en début d'énoncé, même en supprimant *no doubt* : *?preparing our little home for us, you've been working your fingers to the bone*. On peut donc mettre en doute le statut "profond" de circonstant de cette participiale, et faire remarquer aussi que la valeur adverbiale semble assumée par ce qui apparaît en surface comme la proposition gouvernante. Par conséquent, la prédication principale serait ici : *you've been preparing our little home for us*, qui permettrait d'ailleurs l'insertion d'un adverbe comme *painstakingly* entre l'auxiliaire *been* et le verbe lexical. On pouvait même proposer une réanalyse de la structure de notre énoncé en : *You've been [work-your-fingers-to-the-bone]-LY preparing our little home for us*, mettant ainsi en lumière un cas de **subordination inverse**. Rares sont les candidats qui sont parvenus à suggérer une telle réanalyse, et ceux qui l'ont entr'aperçue ne se sont pas embarrassés de considérations hors-sujet sur la valeur affective de l'adjectif *little* qui convient mieux que *small* devant le substantif *home*, ou sur la répétition (qui n'en est pas vraiment une) entre *our* et *us*.

### 1C. YOU'RE NOT INVITING THEM TO THE COTTAGE, ARE YOU? (33)

Cette question présentait le piège de la familiarité, et beaucoup de candidats y sont tombés. Le jury a déploré de longues récitation de cours plus ou moins bien assimilés qui ne prenaient pas en compte le texte et se bornaient souvent à dire "il y a du commentaire" sans vraiment le prouver. Le segment souligné représente, certes, une **partie d'un syntagme verbal** ou d'un prédicat à la forme en *be + ing*, ce qui impliquait, à tort, pour bien des candidats d'omettre le fait que l'auxiliaire *be* était au présent sous une forme contractée, et la négation sous sa forme pleine.

Avant de se précipiter sur les notions de préconstruit ou de commentaire, il était nécessaire d'identifier l'**aspect lexical** (ou notionnel – en d'autres termes, l'Aktionsart) du verbe *invite*. Il s'agit en effet d'un **achèvement** (ou procès à bornes confondues), dont il est difficile de mesurer la durée : il ne semble pas possible de dire *\*You invited them in five seconds*, mais l'on doit dire *It took you (only) five seconds to invite them*. Ce second énoncé mesure en fait le temps qu'il a fallu au référent du sujet pour arriver au procès *invite*, mais non la durée de ce procès. Le jury a toutefois toléré que le candidat considère qu'il s'agissait d'un verbe d'action s'il montrait que ce procès impliquait une agentivité du sujet, une saillance dans le monde des référents, une complexité (car l'on ne répète pas des phases identiques), la présence d'une borne finale et cependant, une difficulté certaine à apparaître avec un complément de durée introduit par *in*. Les remarques sur la possibilité d'apparition dans un énoncé performatif (*I invite you to the cottage*) ont été appréciées.

Signalons encore que toutes les approches théoriques ont été admises, à condition d'être exposées de façon claire et convaincante. En effet, dire qu'on part d'un énoncé au présent (*You invite them to the cottage*) pour passer par une nominalisation (*inviting them to the cottage*) et finalement ressortir la conjugaison (*You're inviting them to the cottage*) donne une vision caricaturale d'une théorie et n'explique, ni ne prouve, rien. Il ne fallait pas oublier, comme ce fut souvent le cas, de mentionner que l'auxiliaire étant au présent, le procès est **repéré en coïncidence avec le moment d'énonciation**. L'**aspect grammatical**, qui se superpose à l'aspect lexical, a été trop souvent négligé. Que le candidat

parle d'aspect progressif ou continu, d'inaccompli ou de **procès en accomplissement**, il lui fallait signaler que cette vision d'un procès qui commence avant un moment repère, se continue à ce moment et se prolonge après semble **incompatible avec un procès à bornes confondues**. Certes, il est permis de penser que l'énonciateur (*Joseph*) suppose que les référents du sujet (*Charles and Roy*) ont déjà l'intention d'inviter leurs fiancées, que cette intention est vraie au moment où il parle et qu'elle sera sans doute encore vraie après ce moment, et d'argumenter que le procès commence au moment où le référent du sujet décide de l'actualiser.

Mais il fallait aussi (et surtout) chercher une justification plus discursive à cette forme en *be + ing*. Bien entendu, le procès *invite* n'est pas mentionné auparavant dans le texte, ce qui oblige à rechercher les éléments du contexte qui permettent de justifier l'idée d'une **préconstruction**, fort bien signalée dans l'énoncé précédent : *A thought struck me*. On pouvait faire remarquer que Charles s'est fiancé (*I'm engaged, did you know ? – l. 24*) et Roy aussi sans doute (*I've been earmarked for matrimony too – l. 32*). Il serait naturel que leurs fiancées soient avec eux, et Joseph pourrait s'attendre à ce que ses amis aient invité leurs fiancées sans le lui dire, d'autant que Charles vient de déclarer à propos de sa fiancée : *You really must meet her* (l. 30).

L'énonciateur revient donc sur le procès *invite* pour le **commenter**, ce que la plupart des candidats appellent la valeur modale d'une forme en *be + ing*. Il s'agit d'une modalité appréciative, et plus particulièrement adversative, la négation signalant une **remise en cause du présupposé** imputé aux co-énonciateurs (*you've invited them to the cottage*). On pouvait faire remarquer que la force illocutoire de l'énoncé était une opposition, ou même un rejet, bien des candidats ayant fait un parallèle avec le *I'm NOT answering questions* si souvent cité. On ne pouvait ignorer le fait que la négation est sous sa forme pleine (et donc accentuée) et l'auxiliaire sous une forme contractée. Cette stratégie souligne le **rapport interpersonnel** d'opposition entre l'énonciateur et ses co-énonciateurs, relation intersubjective qui est renforcée par le *question tag* à polarité inversée *are you?*. Il n'était pas très utile de s'attarder longuement sur l'intonation de ce *question tag*, qui n'était pas souligné : une intonation descendante implique une attitude péremptoire de Joseph, ce que peut justifier la réaction de Charles (*Calm yourself, boy*) à la ligne suivante ; une intonation montante implique une atténuation de la force de l'assertion de la principale.

Une bonne analyse se devait de **comparer cette forme en *be + ing* avec une autre**. Beaucoup de candidats ont choisi une comparaison avec le présent *You don't invite them to the cottage, do you?*, en oubliant de préciser que cet énoncé ne pouvait apparaître dans ce contexte. *You won't invite them to the cottage, will you?* n'impliquait pas de préconstruit, donc aurait moins bien convenu ici. *You're not going to invite them to the cottage, are you?* conviendrait sans aucun doute, en insistant plus sur le préconstruit, mais cette forme présentait le désavantage, pour les candidats, d'exiger une analyse plus complexe, source de nombreuses erreurs.

## 2. LE PRÉTÉRIT ET LE PRESENT PERFECT.

Cette question longue tendait elle aussi le piège de la familiarité, pour ne pas dire de la facilité : tous les candidats ont entendu parler du prétérit ou du *present perfect* au cours de leur scolarité, et ce depuis la classe de cinquième pour le prétérit et de quatrième pour le *present perfect*. Ceci peut expliquer qu'elle a presque toujours été traitée (95% des copies), sauf mauvaise organisation du candidat qui se trouve à court de temps généralement sur cette question (environ 5% des copies). Toutefois on a pu constater dans quelques copies que leurs auteurs n'avaient pas réfléchi sur ces temps grammaticaux et ne pouvaient pas en dire beaucoup plus qu'un élève de quatrième.

Dans un premier temps, il fallait **recenser et classer les occurrences**. Certes on pouvait dénombrer plus de formes de prétérit que de *present perfect*, mais cela n'impliquait pas qu'il faille analyser plus longuement le premier. Il appartient en effet au candidat de sélectionner les occurrences les plus intéressantes pour construire un raisonnement, démarche bien éloignée de la liste d'occurrences que l'on trouve dans certaines copies, parfois accompagnée d'un commentaire étriqué. On rappellera aussi que l'infériorité numérique du *present perfect* ne doit pas pousser le candidat à considérer que *what must you have been like on a jeep?* (l. 42) en est une occurrence, alors qu'il s'agit tout simplement d'un auxiliaire de modalité suivi d'un infinitif passé.

Il fallait ensuite faire parler les **termes du sujet** proposé pour essayer d'aboutir à une **problématique**. Cette étape trouvait naturellement sa place dans l'introduction. On pouvait constater que prétérit et *present perfect* sont des termes qui réfèrent à des temps grammaticaux (au sens de " tiroirs ", terme plutôt utilisé en linguistique du français), ce qui oriente d'abord vers le problème du repérage temporel : le prétérit est lié au passé, le *present perfect* au présent, mais également au passé. Cependant le candidat ne peut ignorer que ces temps grammaticaux permettent aussi d'exprimer des aspects grammaticaux : aspect accompli pour le prétérit, aspect résultatif pour le *present perfect*. Il était également possible de

développer une autre problématique, où le prétérit serait plus lié au repérage temporel et le *present perfect* à l'aspect grammatical.

On pouvait signaler toutefois que 1/ le *present perfect* n'a pas toujours existé en anglais (il s'est développé au 15<sup>e</sup> ou 16<sup>e</sup> siècle selon les grammaires – mais on rencontre déjà des constructions en *have* + participe passé dans la chronique de Peterborough), ce qui permet de supposer que le prétérit pouvait exprimer ce que le *present perfect* exprime maintenant ; 2/ que ces deux temps grammaticaux sont liés au passé, et 3/ que certaines variétés d'anglais (notamment l'anglais américain) emploient parfois le prétérit là où l'anglais britannique emploie le *present perfect*. Ces faits semblent montrer que le prétérit et le *present perfect* ne sont finalement pas aussi différents que certaines présentations voudraient le faire croire, et le développement pouvait essayer de mettre à l'épreuve l'hypothèse d'une séparation nette ou celle d'un lien entre ces deux temps grammaticaux.

L'examen de cette hypothèse, quelle qu'elle soit, devait s'organiser de façon à **comparer les deux temps grammaticaux sur des points partagés**, les plus évidents étant le repérage temporel et l'aspect grammatical. Trop de candidats (90% environ) se sont contentés d'un plan en deux parties : 1/ le prétérit, 2/ le *present perfect*, sans même envisager une confrontation des deux dans une troisième partie où l'on ferait le bilan des similarités et des différences. Certains candidats ont proposé une dernière partie sur le *past perfect* comme dépassement ou résolution de l'opposition entre prétérit et *present perfect*, en oubliant qu'un *past perfect* peut être un décalage de prétérit ou de *present perfect*, ce qui prolonge la problématique au lieu de la résoudre. D'autres ont terminé par une étude de *be + ing*, ce qui correspondait plus à un placage de cours qu'à un dépassement de la problématique. Diviser son exposé en deux colonnes, une consacrée au prétérit, l'autre au *present perfect* donne au candidat l'illusion d'une comparaison sans tromper le correcteur. Il était plus logique de confronter ces deux temps grammaticaux sur la question du repérage temporel et de l'aspect grammatical.

Parler de **repérage temporel** implique qu'on en donne une **définition**, si minimale soit-elle. Trop de candidats (95% semble-t-il) considèrent les termes qu'ils utilisent comme allant de soi et ne prennent pas la peine de préciser ce qu'ils entendent par " temps " (grammatical ? chronologique ?), " repérage " (temporel ? spatial ?) ou " aspect " (grammatical ? lexical ?). Une définition du repérage temporel implique qu'on fixe un point repère, le moment d'énonciation, à partir duquel s'organisent trois périodes, le présent (en coïncidence) et le passé ou le futur (en non-coïncidence, par antériorité ou postériorité). Antériorité et postériorité impliquent une orientation de l'axe du temps, dont le déroulement conduit à une séparation de plus en plus grande entre un événement passé et le moment présent. Il s'agit ici de précisions consensuelles, on pourrait dire " banales ", mais il est regrettable que, sur un échantillon de 70 copies, seulement 4% des candidats aient jugé bon de définir ce qu'ils entendaient par repérage temporel, par aspect lexical ou grammatical, ou bien par régime énonciatif.

Certains candidats ont fait remarquer, à juste titre, que ce que l'on entend par "**moment d'énonciation**" varie dans le texte à étudier. Les verbes au prétérit utilisés dans le **récit** (c'est-à-dire, " une présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur " selon E. Benveniste), comme ceux du premier paragraphe du texte (ll. 1-5) sont situés dans le passé par rapport au moment où le narrateur, Joseph, écrit son histoire (on peut facilement supposer qu'il s'agit d'un récit autobiographique). Les verbes au prétérit qui apparaissent dans le **dialogue**, qui n'est par forcément du discours (c'est-à-dire, toujours selon E. Benveniste, " toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière "), sont repérés dans le passé par rapport au moment où les personnages parlent, dialogue qui est présenté comme étant lui-même déjà dans le passé. Ainsi, *All the grades rolled into one* (l. 33) ou *I was there with Errol Flynn on the day of victory...* (ll. 44-46) décrivent des procès qui sont obligatoirement antérieurs au moment repère interne au récit de Joseph.

La plupart des copies insistent sur la **différence entre le prétérit et le present perfect**, arguant du fait que le moment du procès exprimé par un verbe au **prétérit** est précisé dans la proposition ou le contexte. Il est vrai qu'une **date précise** va souvent de pair avec un prétérit : *You know, the jovial type you met in the Smoke at Christmas* (l. 19, avec une date et un lieu précis) ; 39. *I was there with Errol Flynn on the day of victory* (l. 44). En effet, le moment d'actualisation de procès qui ont eu lieu dans le passé est généralement identifiable. Il y a peut-être en cela une cohérence logique : le fait de parler d'un procès particulier pourrait conduire à identifier le moment de ce procès ; il y aurait une cohérence de cadre.

Cette datation est apportée par le contexte : circonstants de temps (comme nous venons de le voir), adverbes, propositions circonstancielles, ou même **enchaînement de procès** à l'intérieur duquel les procès se repèrent les uns les autres. Les candidats ont souvent illustré ce dernier repérage par : *The motor-bike cut in on us, scraping the front wing with a fraction of an inch to spare. Charles shook his fist at him. 'You stupid bastard!' he yelled.* (47-48).

Ils ont aussi mentionné, mais plus rarement, le **repérage** d'un procès passé **par un autre procès passé** : *Nunky thought he was very clever when he bought her cheap and patched her up* (l. 20-21), et bien peu ont insisté sur la valeur de repère de cette proposition subordonnée temporelle où le verbe au prétérit n'exprime plus un procès repéré mais un procès repère. En effet, cette phrase ne peut s'entendre que si l'achat et la réparation ont eu lieu avant l'emprunt de la voiture par Roy, repérage qui n'est pas très précis. Toutefois, les procès *buy* et *patch sb up* étant circonscrits, ils fournissent un cadre borné : leur propre délimitation implique un découpage de l'axe temporel par un intervalle délimité dans le temps. C'est ainsi que la temporalité de *he thought* est repérée à l'intérieur de ce cadre.

Quelques rares candidats ont signalé que la **localisation temporelle** du procès pouvait être **vague** : *A coolie cost me a hundred chips once* (l. 53), datation qui n'est pas plus précise que *some time ago*. S'il est fréquent qu'on ait une idée assez précise du moment où un événement exprimé au prétérit a eu lieu, il faut quand même remarquer que le prétérit n'exige **pas** vraiment une **localisation temporelle précise** : *Men like you lost us the Empire* (l. 54) ne dit pas exactement quand le procès *lose* a eu lieu. Il est vrai, comme l'a constaté la grande majorité des candidats, que lorsqu'on précise le moment où un procès a eu lieu, c'est souvent le prétérit qu'on utilise. Mais il ne faudrait pas en déduire hâtivement que le prétérit exige une date précise. Finalement, ce n'est pas le prétérit lui-même qui opère le repérage temporel du procès, mais les circonstants apportés dans le contexte.

En revanche, le **present perfect** est la périphrase du parfait conjuguée au présent. Dans une première approche un peu simple, certes, mais qui suffit à ce stade de la démonstration, on peut dire que le résultat d'un procès antérieur est **localisé dans le présent**, c'est-à-dire en coïncidence avec le moment d'énonciation. On considère généralement qu'il est incompatible avec un repère passé, bien qu'on puisse rencontrer *There have been more deaths yesterday* dans un bulletin d'information.

Nous aboutissons bien à une différence qui semble irréductible : le prétérit verse les procès dans le passé ; le *present perfect* localise le résultat d'un procès dans le présent. Et même si le procès exprimé au prétérit est envisagé au moment présent, une différence persiste puisque la distance temporelle exprimée par un prétérit temporel devient une distance modale. Certes le texte ne comportait pas d'exemple classique d'irréel du présent (*If you were in my shoes...*) qui aurait aisément ravivé les souvenirs de certains candidats. Mais beaucoup trop de copies ont affirmé de façon péremptoire que le texte ne comportait pas de **prétérit modal** en oubliant un peu vite le *should* de la ligne 34, et surtout le *would* de la ligne 29 (*It wouldn't be Julia?*), plus facile à analyser parce qu'il figure dans un dialogue et qu'il peut facilement se comparer avec *That will be Julia*, par exemple. Cependant, la dichotomie entre prétérit et *present perfect* n'est pas si tranchée qu'on voudrait le croire.

Pour dégager une similarité entre ces deux temps grammaticaux, il faut bien **distinguer entre les notions de période et de procès**. Le procès est le référent du verbe ; dans un énoncé, il est repéré en coïncidence ou non avec le moment d'énonciation. La période implique une organisation intellectuelle du temps chronologique : la période passée est coupée du présent parce que l'énonciateur met une frontière entre les deux, bien que dans l'extralinguistique, le temps soit nécessairement un continuum. Un procès est repéré sur la ligne du temps par rapport à un point, le moment d'énonciation. En utilisant un temps grammatical du passé (le prétérit), l'énonciateur dit que le procès s'est actualisé dans une période coupée du présent. Mais le procès peut continuer à avancer sur la ligne du temps, et donc être encore actualisé à un moment passé plus proche du présent, ou même au moment présent.

Ainsi, tout porte à croire que le coup de soleil sur le visage de Roy (*Beneath the cap his face was brick-red*, l. 2) ne va pas se résorber d'un coup de baguette magique juste après le moment de la rencontre entre les trois amis, bien qu'on ne puisse pas préciser le nombre de jours que la guérison nécessitera – ce qui d'ailleurs importe peu à l'énonciateur. Par contre, notre connaissance du monde nous porte à croire qu'il est peu probable que ce même coup de soleil dure jusqu'au moment où Joseph écrit l'histoire de sa vie.

De même, dans *Roy ... worked at the library in the borough adjacent to Charles* (l. 3), va-t-on dire que Roy avait un travail à la bibliothèque juste au moment où les trois amis se sont rencontrés ? Cela serait possible, mais on peut aussi envisager que le prétérit signifie qu'une partie du procès seulement est localisée dans le passé. En effet, l'actualisation du procès passé peut progresser vers l'avenir (cf. le temps ascendant de G. Guillaume). Il est incontestable que le moment où Joseph rencontre ses amis est bel et bien coupé du présent, comme cela est signalé par le prétérit. Mais ce temps grammatical ne porte pas sur le procès *work at the library* ; il porte sur l'observation de ce procès par Joseph au moment de la rencontre des trois amis, procès d'observation qui n'est pas mentionné. Or le procès (*work at the library*) qui est observé, intercepté, à un moment passé peut continuer jusqu'au moment présent et même au-delà. Le **prétérit** est le seul temps morphologique du passé de l'anglais, mais, si l'on se permet une comparaison avec le français, il est plus abstrait que l'imparfait et le passé simple : il dit qu'il y a du passé dans le procès, mais il **ne dit pas si tout le procès ou seulement une partie du procès est dans le passé**.

D'autre part, il ne faut pas négliger totalement **la part d'accompli exprimée par la périphrase du present perfect**, qui comprend un participe passé. Lorsque Roy déclare *I've been earmarked for matrimony too* (l. 36), les fiançailles (nous éviterons les comparaisons déplacées de certains candidats sur le marquage des bovins sur l'oreille) se situent dans le passé de son énonciation. Le participe passé *earmarked* saisit la partie accomplie d'un procès qui a été actualisé et qui est représenté en mémoire. L'accompli est une caractérisation du procès pour un moment donné, sachant que l'occurrence particulière de ce procès ne peut plus changer de statut : elle restera antérieure à ce moment, comme le moment d'observation d'un procès passé restera antérieur au moment d'énonciation.

On pourra cependant faire remarquer qu'en anglais, le participe passé est **compatible avec un procès dont seulement une partie s'est réalisée**, comme dans *he has lived here for 20 years*, et donc compatible avec un procès qui est encore actualisé au moment d'énonciation. Si l'on considère la subordonnée de l'énoncé *You've not kept your looks as well as I have [kept my good looks]*, on comprend bien que le procès *keep one's good looks* est encore actualisé au moment où Joseph parle, du moins en ce qui le concerne puisqu'il est le référent du sujet. Et il est évident pour lui que ce procès continuera à s'actualiser pendant une partie non négligeable de l'avenir. Ici encore le procès peut être actualisé après le moment où il est observé. Si le participe passé exprime la partie accomplie du procès, on doit souligner qu'un procès transforme de l'inaccompli en accompli au fur et à mesure qu'il s'actualise. Joseph est séduisant, et chaque moment qui passe augmente la partie accomplie de ce procès. Il s'agit donc de ce que l'on peut appeler un **accompli dynamique**, puisqu'il s'accroît à chaque instant. En saisissant la partie accomplie d'un procès, que ce procès soit entièrement révolu ou en accomplissement, le participe passé permet aussi à la périphrase du *present perfect* de stabiliser une partie du procès pour en mesurer la durée.

Grâce au participe passé, nous pouvons établir un lien entre le repérage temporel du prétérit et celui du *present perfect*. Le prétérit signale que le procès a été observé dans le passé, et le participe passé indique que le procès est saisi dans un moment d'après. **La continuité entre le prétérit et le participe passé** inclus dans la périphrase du parfait **est une continuité de position** : il faut être à l'extérieur d'un procès pour le saisir, et il est préférable d'être dans l'extérieur d'après ; si l'on était dans l'extérieur d'avant, on ne pourrait saisir que la première borne du procès. C'est à la deuxième borne du procès (ou borne de droite) qu'on peut saisir l'intégralité du procès.

Cet accompli du procès, qui implique une différence (et une association) entre deux moments, est plus souvent présenté comme statique, immuable, avec le prétérit et comme dynamique avec le *present perfect*. Le repérage temporel du prétérit distingue entre le moment passé d'observation du procès et le moment présent de l'énonciation. Le participe passé signale une distinction semblable entre un moment antérieur d'observation du procès et un moment repère postérieur. La plupart des candidats ont souligné que le présent de l'auxiliaire *have* de la périphrase du *present perfect* situe ce moment repère en coïncidence avec le moment d'énonciation. Mais la confusion entre moment d'observation et résultat du procès les pousse trop souvent à oublier qu'au *present perfect*, le procès est présenté comme observé dans le passé par le participe passé, et en se focalisant ainsi sur la coïncidence du résultat du procès avec le moment d'énonciation, ils en viennent à occulter le fait qu'au prétérit, l'actualisation du procès peut se prolonger jusqu'au moment d'énonciation.

\*\*\*

On rencontre la même tendance à accentuer la différence entre *prétérit* et *present perfect* à propos de **l'aspect**. Soulignons qu'il était nécessaire de donner une définition succincte de ce terme, ne serait-ce que pour dire qu'il concerne le déroulement (ou temps interne) du procès. On pouvait ensuite préciser que **l'aspect grammatical** est une visualisation du procès à partir d'un point d'où le procès apparaît en cours, réalisé ou pas encore réalisé.

Le **prétérit** n'attribue toutefois aucune valeur aspectuelle particulière au procès. Cette neutralité n'annule cependant pas la composante aspectuelle : il **laisse s'exprimer l'aspect lexical** (ou notionnel, encore appelé Aktionsart) du verbe. Cet aspect, qui se détermine à partir du verbe et de ses compléments, permet d'établir des **types de procès** : état, processus (ou activité), action, action ponctuelle. Par exemple, le verbe *meet somebody* désigne une rencontre, c'est-à-dire un procès qui a des bornes ; on comprend donc que c'est l'intégralité du procès qui est signifiée dans *I met Charles and Roy after lunch* (l. 1). En revanche, *He had a Lancashire comedian's face* (l. 9) traduit un état ; c'est donc l'aspect duratif, non borné qui ressort.

Au prétérit, la combinaison de procès bornés et du linéaire du discours permet ainsi de présenter des procès en **succession**, malgré la conjonction de coordination *and* qui pousse généralement les candidats à penser à une concomitance : *I looked at the cigar and remembered that I'd given up smoking. The guilt began to work inside me again; but when we'd finished the song I put the cigar back in my mouth..* (l. 61-62). Le texte offre de nombreux exemples de ce phénomène, qu'il est **impossible** de reproduire **au present perfect** : *I have looked at the cigar and remembered that I've given up smoking* n'exprime pas la

succession de deux procès mais plutôt la **concomitance** au moment présent **des résultats** de ces procès. Cette concomitance des résultats se retrouve entre *you've decided to settle down* (l. 31) et *I've been earmarked for matrimony* (l. 36). On peut faire remarquer que *have got*, qu'on peut décomposer en auxiliaire *have* et participe passé *got*, peut exprimer la concomitance des possessions (résultats d'acquisitions) dans la situation présente, comme on pourrait le prouver, en modifiant légèrement le texte des lignes 12-15 : *He's got a natty suit, a dazzling white shirt, and a Panama... And do you know why he's got those knife-edge creases in his pants ?*.

Il ne faut pourtant **pas** conclure à une **incompatibilité du prétérit avec la concomitance des procès**. Si ces procès ne sont pas bornés (état ou processus), il est parfaitement possible qu'ils s'actualisent en même temps : *'I was there with Errol Flynn on the day of victory. Driving over a causeway of Jap corpses. Mountbatten and Slim and the rest followed at a respectful distance. Beautiful Burmese girls smothered us with kisses and flowers and the Warner Brothers hovered overhead singing Te Deums...'* (l. 44-46). Le prétérit, en laissant transparaître l'aspect lexical du verbe, permet à l'énonciateur d'agencer les procès de différentes façons sur la ligne du temps. Les repérages interprocès obtenus sont parfois incompatibles (succession) ou compatibles (concomitance) avec ceux exprimés par le *present perfect*.

Si l'on considère maintenant le déroulement d'un seul et même procès, le texte montre que le prétérit peut décrire une **habitude** (ou itération) : *(it was) a trick of his when he was embarrassed*. (ll. 27-28), habitude qu'un *whenever* soulignerait et qui pourrait se prolonger jusqu'au présent car l'on pourrait ajouter : *and still is*. Il montre aussi que l'acquis d'un procès au *present perfect* peut lui aussi être habituel : *Here's a health to the drinking classes in Mobile / When they've finished with their glasses -*. (ll. 59-60).

D'autres exemples permettaient aux candidats de faire remarquer que ces deux temps grammaticaux sont compatibles avec un procès en accomplissement, aspect inaccompli souligné par la périphrase en *be + ing* : *Roy ... was wearing blue suede shoes, blue linen slacks, an orange T-shirt, and white sunglasses. Both were smoking cigars* (ll. 3-5) et *No doubt you have been working your fingers to the bone preparing our little home for us*. (ll. 10-11). Il ne s'agissait pas ici de s'attarder longuement sur l'inaccompli, la question proposée ne portant pas sur la comparaison entre le prétérit ou le *present perfect* dits simples et le prétérit ou le *present perfect* dits progressifs. Parler d'interception du procès à un moment donné ou de vision sécante semblait suffisant. Il était assez facile, mais pas toujours à propos, d'insister sur un commentaire de l'énonciateur au sujet du procès au *present perfect*, mais cela était un peu plus délicat en ce qui concerne les procès au prétérit cités ci-dessus.

En revanche, on pouvait développer la **valeur aspectuelle de la périphrase du parfait**, qui signale qu'à un moment du temps (le moment d'énonciation lorsqu'il s'agit du *present perfect*), une situation garde la trace d'un procès antérieur. Les candidats ont généralement parlé, à juste titre, des conséquences ou de la pertinence d'un procès, en prenant souvent pour exemple *She's killed three men* (l. 20), procès dont les traces sont encore visibles au moment d'énonciation (*the bloodstains are still on the front seat -* ll. 21-22) et qui explique pourquoi l'oncle de Roy ne peut pas vendre cette voiture (*but he can't sell her -* l. 21). Nous avons vu que le participe passé indique que le procès est accompli totalement ou partiellement. Dans la périphrase du parfait, ce participe passé est subordonné à l'auxiliaire *have* (ou admet aussi qu'il s'agit d'un verbe), dont la conjugaison signale son lien avec le sujet et qui met donc en relation le sujet et son complément, le verbe lexical au participe passé. Le participe passé marquant l'accompli en soi, on peut penser que la périphrase du parfait consiste à rapporter cet accompli au sujet, ou plutôt, à la situation dont le sujet fait partie. C'est en ce sens qu'on peut dire que le *present perfect* exprime **l'incidence d'un procès accompli sur la situation présente**, alors que le prétérit ne met pas cette incidence en avant, comme peut le prouver une comparaison entre *We hired it from Roy's uncle at cut rates* (l. 18-19) et *We've hired it from Roy's uncle*.

On peut souligner que ce rapport entre le procès accompli et la situation où se trouve le sujet s'exprime aussi au travers du **sens de l'auxiliaire have**, même si certains insistent sur la perte de sens ou son amuïssement sémantique lors de son auxiliarisation. On sait que le verbe *have* exprime la **possession**. Le référent du sujet est alors le centre d'un domaine et il y inclut un objet qui est distinct de lui : dans *the engine had plenty of power* (l. 55), le moteur de la voiture n'est pas la même chose que l'importante puissance motrice, mais il l'inclut dans ses caractéristiques. Cette inclusion implique l'association dans un même domaine et une séparation. Si l'on projette cette vision abstraite dans le domaine temporel des procès, on aboutit à un schéma qui ressemble au parfait : on a un domaine identifié comme une situation repère où figurent le référent du sujet et un procès, accompli totalement ou partiellement, à l'intérieur de ce domaine, mais l'accompli du procès est par définition séparé du centre du domaine.

L'autre caractéristique de *have* est que **cette possession n'est pas neutre** : si le moteur a de la puissance, il permet sans doute à la voiture d'aller vite ou de tirer une grosse remorque ou une caravane. Il y a donc une incidence entre le centre du domaine et ce qui est inclus dans le domaine. En transposant ceci sur le parfait, on peut dire que la situation repère est vue comme incluant la partie accomplie du

procès, même si le procès continue, et que cette partie du procès a une incidence sur le centre du domaine, la situation repère. Outre l'exemple cité ci-dessus, les candidats ont fréquemment pris pour exemple l'énoncé *No doubt you've been working your fingers to the bone preparing our little home for us* (ll. 10-11), sans doute parce qu'ils avaient dû en analyser une partie dans la question 1B, en faisant remarquer que *You look tired, Joseph* (l. 10) en exprimait la conséquence sur la situation présente.

\*\*\*

On finit donc par apercevoir une **continuité sémantique entre le prétérit et le parfait** : le **prétérit** se fonde sur la conscience du moment d'énonciation afin de situer le procès sur lequel il porte avant ce moment. Cette opération peut impliquer, d'un point de vue aspectuel, que le procès est accompli. Mais on ne peut pas vraiment dire que la ligne du temps est coupée. La différence entre le point T0 repère et un procès antérieur ne fait sens que si l'on peut envisager la totalité du temps et donc, une continuité entre les instants : il faut penser ensemble le procès et le moment d'énonciation pour remarquer leur différence et situer l'un par rapport à l'autre. Donc la **rupture** entre passé et présent établie par le prétérit ne se comprend que **sur un fond de continuité**. Pour sa part, le *present perfect* laisse émerger (dévoile ou **explicite**, si l'on veut mettre en lumière le choix de l'énonciateur) **la condition implicite du prétérit** : l'énonciateur pense ensemble deux éléments différents, l'accompli du procès et la situation d'énonciation, pour souligner l'incidence (l'inclusion, donc aussi, la continuité) de cet accompli sur le présent.

Certes le **prétérit souligne l'antériorité du procès** par rapport au moment d'énonciation alors que l'accompli du participe passé ne sert plus à repérer directement le procès par rapport à ce moment. Mais la relation d'antériorité, qui implique une comparaison, donc une différence sur un fond commun, se retrouve dans ces deux temps grammaticaux. Le prétérit l'utilise à des fins de repérage temporel ; le *present perfect* **dépasse ce repérage temporel** pour finalement exprimer, au delà du lien entre le procès passé et son résultat présent, un jugement de valeur (donc une modalité appréciative) sur ce lien. La complexité de construction de la périphrase pourrait donc être iconique de la complexité sémantique, et il semblerait que le parfait soit un aspect grammatical élaboré (certains diront "renouvelé") à partir du repérage temporel du prétérit.

\*\*\*

Nous insistons sur le fait que les remarques développées ci-dessus se situent à l'intérieur d'un cadre théorique qui pouvait ne pas être partagé par les candidats. **Le jury accueille favorablement tous les points de vue qui sont exposés clairement et correctement**. Cette clarté implique une **methodologie** dans l'analyse et une **logique** dans l'exposé, ces deux composantes devant être au service de la **connaissance de la langue** dont le candidat doit absolument faire preuve, notamment lors des manipulations, bien trop rares au goût du jury. On ne peut accueillir favorablement des copies montrant une connaissance théorique exposée de façon brouillonne, une absence de méthode d'analyse et une méconnaissance de la langue. Souvent cette prétendue connaissance théorique se limite à un vernis entretenu par certains termes qui voudraient faire illusion. Le *present perfect* a souvent suscité des "analyses" assez surprenantes. Pour ne citer que deux exemples, un(e) candidat(e) affirme que "le *present perfect he's worn* l. 15 semble extraire le participe passé *worn* depuis le prétérit *since he came* : ici on se représente l'arrivée du personnage avec le fameux pantalon dans sa valise. Ce pantalon est donc présent dès le moment passé jusqu'à ce jour *today* l. 15 où le personnage décide de le sortir de la valise et de le mettre. (...) [Le] mécanisme inhérent [du *present perfect*] est celui de l'extraction, de la liaison fluide dans une continuité de deux éléments sous la forme métaphorique de la valise que l'on ouvre ou du tour de magie." Il est permis de s'inquiéter du résultat d'un tel tour de prestidigitation sur la compréhension des élèves ou des étudiants. L'envolée lyrique n'est d'ailleurs pas plus explicative : à propos de *he hasn't been thinking of us* (l. 14), on peut lire, sous la plume d'un(e) autre candidat(e) que "c'est une vaguelette du passé qui vient mourir sur la berge du présent, l'aspect *-ing* exagérant encore davantage la notion d'achèvement en cours et trahissant aussi par ailleurs le point de vue, le sentiment de l'énonciateur".

Nul besoin cependant de faire montre de ses lectures en enfilant des noms de linguistes comme autant de perles précieuses. Si la connaissance d'un, voire plusieurs, cadres théoriques est certainement appréciée, un candidat peut très bien obtenir une bonne note en montrant qu'il connaît la langue et en faisant preuve de bon sens et d'organisation. Dans cette optique, il arrive sans doute que des candidats non spécialistes tirent mieux leur épingle du jeu que certains candidats spécialistes de l'option C qui se laissent aveugler par ce qui n'est parfois qu'une caricature de théorie.

Pierre LABROSSE

## PHONOLOGIE

### 1. Remarques générales

Dans l'ensemble, les candidat(e)s semblent s'être mieux préparés à la partie phonologie de l'épreuve de linguistique : 15% des copies environ ont obtenu au moins 4 points sur 6, la moyenne de cette partie d'épreuve se situant aux alentours de 2,3 points sur 6. Cependant, même si la transcription (question 1) est meilleure, et en effet un certain nombre de candidats ont obtenu d'excellents résultats à cette question, on constate que dans le même temps très peu de candidat(e)s ont donné des transcriptions justes sur des mots très courants (question 5a par exemple) et ce même dans les meilleures copies. Le jury tient donc à rappeler aux futurs candidat(e)s quelques points importants.

Il est nécessaire de se conformer strictement aux consignes données en tête du sujet et d'indiquer la **variété d'anglais choisie**, qui doit rester cohérente tout au long du devoir. Environ 10% des candidats ont à nouveau été pénalisés pour cet oubli. Les candidats sont tenus de n'employer que les symboles présentés dans les dictionnaires mentionnés en introduction, à l'exclusion de toute édition antérieure. Il convient d'utiliser les symboles non phonémiques, **i** et **u**, dans les contextes où ces derniers sont requis. Le code phonétique doit être parfaitement cohérent : les symboles doivent être formés correctement, les signes de ponctuation sont à bannir, ainsi que les barres verticales après chaque mot.

Cette année encore, certaines transcriptions ne comportaient aucune marque d'accent, en dépit du rappel qui figure sur le sujet, d'où une perte de points regrettable si la transcription était bonne par ailleurs. **Tous** les **accents** doivent être notés, y compris sur les monosyllabes. Il en est de même pour les accents secondaires le cas échéant.

L'accentuation des composés a été traitée de manière variable et a donné lieu à des simplifications abusives, certains candidats s'imaginant qu'il ne pouvait y avoir deux accents dans *earmarked* et/ou *low-gearred* et argumentant, à tort dans ce cas, qu'il ne pouvait y avoir deux accents successifs en anglais.

Il est frappant de constater, une fois encore, que des mots très courants sont transcrits avec un taux d'erreur important (parfois dans de très bonnes copies). En effet, un sondage portant sur 500 copies environ montre que certains termes tels que *doubt* et *don't* ont été transcrits respectivement avec 20 % et 30% d'erreurs, et que *cottage*, *dozen*, *wasn't* l'ont été avec un taux d'erreur de 50% ! Le jury conseille à nouveau la consultation fréquente d'un dictionnaire tout au long de la préparation pour vérifier la prononciation, et donc la transcription, de termes connus.

La question sur l'intonation a posé des problèmes à une importante minorité de candidat(e)s. Le jury leur recommande donc à nouveau de se référer aux chapitres 15 et 16 (" Intonation 1 " et " Intonation 2 ") de l'ouvrage de Peter Roach : *English phonetics and phonology*, qui sont à la portée de tout non spécialiste. Ils y trouveront une définition des termes indispensables pour comprendre tons et syllabes toniques (voir pp 162-3 et 177 : " Tone-unit ", " Tonic syllable " et " Identifying the tonic syllable "). Les candidat(e)s sont libres de choisir un autre système de représentation mais, quel que soit le système utilisé, celui-ci doit permettre une description claire et précise des faits intonatifs (pauses, toniques et tons). Il conviendrait que la même rigueur soit appliquée dans la description ou l'analyse de l'intonation que pour l'accentuation des polysyllabes par exemple.

Bien des candidats ne semblent toujours pas avoir assimilé certaines notions concernant le rythme : la notion de " stress-shift " que l'on pouvait utiliser pour répondre à la question 3 (à condition de connaître l'accentuation des mots en -ese), est absente de bien des copies. Celle de hiérarchie accentuelle était également absente de bien des explications.

Il ne faudrait pas non plus que les règles (mal digérées parfois) prennent le pas sur le simple bon sens, comme cela a souvent été le cas à la question 6. Même si certains candidats ignoraient les règles concernant les mots en <wa->, ils ne devaient pas pour autant en donner une transcription erronée, à moins qu'il ne s'agisse de lacunes difficilement compréhensibles pour des termes fréquents.

Il convient d'effectuer les regroupements qui s'imposent au sein de chaque question pour ne pas avoir à répéter les mêmes règles plusieurs fois, comme cela était indiqué sur le sujet du devoir . Il ne faut pas oublier non plus de soigner l'écriture, la présentation, ainsi que la qualité de la langue et l'orthographe (*vowel*, *consonant*, *diphthong*, *pronounce* et *pronunciation*).

Les remarques ci-dessus ne doivent pas faire oublier la qualité des meilleures copies. Le jury a eu l'occasion de lire d'excellentes copies et félicite tous ceux et celles qui ont su allier rigueur et efficacité à une excellente maîtrise des aspects pratiques et théoriques de la phonologie de l'anglais.

## 2. Proposition de corrigé

Le corrigé proposé ici l'est à titre d'exemple. Il ne fait pas état de la totalité des variantes que le jury a été amené à accepter pour chacune des questions, tant en matière de transcription que d'explication des phénomènes phonologiques.

On rappellera par ailleurs aux candidats que, même si les comparaisons servant à étayer les explications sont toujours accueillies favorablement par les correcteurs, il n'y a pas non plus obligation pour eux de fournir systématiquement d'autres exemples à l'appui de leurs démonstrations.

7. Give a phonemic transcription of the following passage:

*Charles was wearing biscuit-coloured linen slacks, white and brown shoes, a bright red shirt, and a white cap with a green visor. (ll 1-2).*

### SBE

'tʃɑ:lz wəz 'weəriŋ 'bɪskɪ/ət 'kʌləd 'lɪnɪ/ən'slæks |'(h)waɪt ən'braʊn  
'ʃu:z |ə 'braɪt 'red 'ʃɜ:t |ənd ə '(h)waɪt 'kæp wɪðə 'gri:n 'vaɪzə

### GA

'tʃɑ(:)rlz wəz 'we/ə(ə)rɪŋ 'bɪskɪ/ət 'kʌlərd 'lɪnɪ/ən'slæks |'(h)waɪt  
ən'braʊn 'ʃu:z |ə 'braɪt 'red ʃɜ:t /'ʃɜ:rt |ənd ə '(h)waɪt 'kæp wəðə  
'gri:n 'vaɪzə /'vaɪzər

2. Transcribe the following words : *scrutinized* (l 9), *comedian* (l 9), *lascivious* (l 13), *imperialist* (l 54) and explain their stress-patterns.

/ 'skru:tɪ/ənaɪzd/

The -ed ending is neutral and three syllable words ending in -ize are stressed on the antepenultimate syllable, giving 100 or 102 stress.

/kə'mi:diən/, /lə'sɪvɪəs/ and /ɪm'piəriəlɪst/

These three words have stress-imposing endings in -ian, ious and -ial; therefore, they are stressed on the previous syllable. In <imperialist>, -ist is a neutral ending and has no influence on stress.

3. Discuss the stress pattern of : *beautiful Burmese girls*. (l 45)

*Burmese* in its isolate form is stressed 21, as the suffix -ese always takes primary stress. When followed by *girls*, which will take the primary stress of the group, due to the resulting stress-clash the secondary stress moves back onto the first syllable of *Burmese* which, as it contains a strong vowel, is able to accept it.

ˌbeautiful ˌBurmese ˈgirls or 200231

7. Explain the stress-pattern of *earmarked* (l 36) and *low-gearred* (l 55).

ˈear ˌmarked: compound verbs with a nominal first element tend to be stressed 12 (brainwash).

ˌlow-ˈgearred: compound adjectives ending in -ed whose first element is adjectival tend to be stressed 21 (red-handed).

8. a. Transcribe the letter <o> in the words : *dozen* (l7), *don't* (l 39), *upholstery* (l 42) and *smothered* (l 45).

*dozen* /ɒ/, *don't* /əʊ/ [GA /oʊ/], *upholstery* /əʊ/ [GA /oʊ/], and *smothered* /ɒ/.

b. Explain the value of <o> in *sardonic* (l 0) and *jovial* (l 19).

*Sardonic* /ɒ/ [GA /ɑ:/] Before the ending -ic, the vowels <a,e,i,o> are realised with their lax value.

*Jovial* /əʊ/ Before <-i+V(C)(<e>)#>, where the stressed vowel is followed by a single consonant, the vowels <a, e, o, u, y> are realised with their tense/alphabetic value (colonial).

6. Give the rule and sub-rules which account for the pronunciation of the letter <a> in the words *watch* (l. 25), *wallow* (l. 25), *wasn't* (l. 35), *wagon* (l. 40), and *Warner* (l. 46).

After a labiovelar /w/, the vowel <a> is pronounced /ɒ/: *watch, wallow, wasn't*, unless followed by a velar consonant: *wagon (wax, twang)*. The r-coloured value /ɔ:/ is found in *Warner*. In American English, *watch, wallow, wasn't* have /ɑ:/.

7. Transcribe the words: *doubt* (l. 10), *creases* (l. 15), *gangsterish* (l. 18), *cottage* (l. 37), and *calm* (l. 38).

doubt            /daʊt/  
creases         /'kri:si:z/  
gangsterish    /'gæŋstəriʃ/  
cottage         /'kɒtɪdʒ/  
calm             /kɑ:m/ (GA: /kɑ:lm/)

8. a. Indicate tonics (nuclei) and tones in the following extract and justify your answer:

"It's not his fingers he's been working to the bone" (l. 12)

It's not his V fingers he's been working to the bone.

The tonic is placed on 'fingers' as 'he's been working to the bone' is implicitly old information. The implication is that Joseph has been working another part of his anatomy to the bone. The fall-rise is here used as the tone of implication, and indicates a non-explicit contrast.

b. This is a possible reading of the following passage, which shows tone-unit boundaries and tonic syllables (or nuclei). Indicate before each tonic syllable the tone with which it is likely to be realised (l. 29-32):

// It wouldn't be V Julia ? //

That's / right. / She's a \ good girl. / You really must \ meet her. /

It'll make her discon V tented. / Mind you, I'm \ glad you've decided to settle down. /

You're too \ old for sleeping around. / You've not kept your \ looks as well as I have. //

Alain DIANA et Simone DOCTORS

## IV ÉPREUVE DE TRADUCTION

### VERSION

Proposition de traduction

#### CRÉPUSCULE

Personne ne pleure une rue qui meurt. Il n'y a pas de cortège endeuillé pour suivre le cercueil qui avance au gré des révolutions de la terre, avec le ciel pour couvercle. Pas d'hymnes aux grandes orgues, pas de prières chuchotées, pas d'oraison funèbre. Personne n'est là pour une rue qui meurt. Elle n'est pas encore morte une fois la dernière porte verrouillée, quand résonnent sur le trottoir les tout derniers pas, hésitant à passer le coin de la rue pour se fondre dans une autre réalité. Elle meurt quand l'odeur d'espérance, de désespoir, de désir et de tendresse est emportée par les vents saisonniers ; quand la poussière s'est déposée dans les fissures et les blessures, uniformisant creux et couleurs – leur raison d'être ; quand son âme, confinée dans une mémoire, n'est plus qu'un souvenir qui déjà s'estompe. Ainsi, quand Brewster mourra, elle mourra seule.

Elle a vu la dernière génération de ses enfants lui être arrachée à coups d'ordonnances du tribunal et d'avis d'expulsion, bien trop lasse et malade désormais pour leur venir en aide. Ceux qui avaient enfanté Brewster Place, il y a de cela maints crépuscules, prononçaient aujourd'hui sa condamnation. Sans chauffage ni électricité, l'eau gelait dans les tuyaux en hiver et le froid arthritique ne consentait à quitter les immeubles que bien après l'arrivée du printemps. Les couloirs étaient des trous aveugles où le plâtre s'effritait, laissant des béances irrégulières. Les cafards proliféraient dans les ordures non ramassées et se propageaient en passant par les murs. Brewster avait donné ce qu'elle pouvait, à ses enfants « afro », et il ne lui restait tout simplement plus rien. Ainsi, mourante mais pas encore morte, elle ne pouvait que les regarder emballer les lambeaux de leurs rêves et partir, certains pour aller vers un monde qu'ils devraient forcer à leur ouvrir les bras, la plupart pour hériter d'une autre rue vieillissante et du privilège de s'accrocher à sa décrépitude.

Et voilà Brewster Place abandonnée, les odeurs de la vie atténuées par les vents qui soufflent saison après saison, la crasse et la poussière la recouvrant d'un linceul anonyme. Elle n'attend plus que la mort qui surviendra une fraction de seconde après que son âme aura expiré dans l'esprit de ses enfants. Mais ses filles de couleur, dispersées sur la toile du temps, se réveillent toujours, leurs rêves embrumés au bord d'un bâillement. Elles se lèvent et accrochent ces rêves au linge mouillé qu'elles étendent, les jettent dans la marmite de soupe avec une pincée de sel, en langent leurs bébés. Rêves qui vont et viennent, flux et reflux, sans jamais disparaître. Ainsi, Brewster Place attend toujours la mort.

D'après Gloria Naylor, *Les femmes de Brewster Place*, 1982

Dans *The Women of Brewster Place* (1982), Gloria Naylor, romancière afro-américaine, décrit un quartier déshérité d'une grande ville, quartier mal conçu par les urbanistes et progressivement abandonné. Le corps du roman, de facture plutôt réaliste, est encadré par deux textes poétiques, l'un au début intitulé *Dawn* et celui-ci, *Dusk*, qui clôt le récit. Si les différents chapitres du roman donnent vie aux « femmes de Brewster Place », ces deux poèmes en prose célèbrent le quartier lui-même, lui conférant le statut de personnage à part entière, lui prêtant sensations et sentiments. C'est cette dimension de personnification du lieu qu'il était nécessaire d'avoir perçue pour bien traduire certaines images.

La tonalité générale du passage tient de l'éloge funèbre, du poème élégiaque et du blues dont on retrouve les rythmes, les reprises et les sonorités. Là encore, il fallait s'efforcer de garder la musicalité du texte original en reproduisant par exemple certaines structures de phrases à l'identique et en réintroduisant des allitérations dans la traduction des paires nominales telles que « cracks and scars » ou « depths and discolorations » (l. 5-6).

Enfin, le passage se compose de trois paragraphes qui suivent une progression temporelle inversée : le premier décrit la « mort » d'une rue en termes généraux ; le second particularise le phénomène et remonte dans le temps en détaillant l'« agonie » d'un lieu bien précis (Brewster place) ; le troisième laisse entrevoir une possibilité de salut dans la capacité de survie de ses habitantes et dans la puissance indestructible de leurs rêves. Il était indispensable d'avoir analysé ce mouvement pour traduire convenablement les temps des verbes.

De manière générale, on ne saurait trop insister sur la nécessité de pratiquer une rapide « explication de texte » avant de se lancer dans une version ou dans un thème. Trop de fautes résultent d'une traduction « à courte vue » où chaque segment de phrase est pris l'un après l'autre sans que l'on ait analysé sa fonction dans l'économie globale du texte.

### I. Le lexique :

Cette année encore, on a déploré le fait que trop de termes courants soient ignorés des candidats. « Dusk » est confondu avec « dawn » ou avec « dust » ; le verbe « to cry » (l.1) est traduit par « crier » ; « coffin » (l. 1) devient « couffin » et « lid » (l. 2), pris pour « lead » donne « plombé » ; « organ » (l. 2) se transforme en « cornemuse » ou en « cor » ; « to settle » (l. 6) n'est compris qu'au sens de « coloniser » (ce qui donne le non-sens : « coloniser des fentes ») ; « to level » est pris à contre-sens pour signifier « donner du relief » (au lieu de le gommer) ; le participe passé « bred » est confondu avec « fed » ; les termes « grime » et « shroud » (l. 17-18) sont inconnus ; « edge » (l. 20) devient une « haie », « yawn » (l. 20) une « pelouse » et « diapered » (l. 22) est traduit par une « aura diaprée ».

Dans cette version, il était important d'identifier les américanismes et de les traduire correctement. De nombreux candidats ne semblent pas connaître le sens de « sidewalk » (l. 4), rendu par « chaussée » ou « allée piétonnière », ce qui a été sanctionné. Pour « hallway » (l. 11) en revanche, le jury a décidé d'accepter : « entrée », « hall » ou « vestibule », bien qu'en américain le terme désigne plus généralement un « couloir » (et seulement accessoirement un « hall d'entrée »).

Par ailleurs, on a noté une certaine imprécision dans l'utilisation du lexique français. Plusieurs candidats, par exemple, ne semblent pas faire la différence entre « un conduit » (de fumée) et « une conduite » (d'eau) et emploient l'un pour l'autre. Certains parlent de « filles colorées » pour « colored daughters » ce qui confine au non-sens. On a rencontré quelques collocations étranges : pour « organ-piped » (l. 2), on trouve des « effusions d'orgue », des « organes à vent », de la « musique de pipes ». « The last pair of footsteps » (l. 3) ne pouvait faire référence qu'aux pas du dernier habitant du quartier et la traduction de « pair » était à bannir (tout comme dans « a pair of trousers » ou « a pair of scales »). Les formules du type : « une paire de pas », « une paire de pieds », voire « une paire de bruit de pas » aboutissaient donc à des non-sens. Si la collocation « living smells » (l. 17) est possible en anglais, l'expression « odeurs vivantes » n'a guère de sens en français et ne pouvait être rendue que par « les odeurs de la vie ». Lorsque ces odeurs servent à caractériser des éléments positifs aussi bien que négatifs (« hope » et « despair »), il est indispensable de garder le terme neutre d' « odeur » et ne pas chercher des variantes qui tireraient l'interprétation dans un sens ou dans un autre : « parfums » ou « senteurs » étaient donc aussi inappropriés qu'« effluves » ou « remugles ». L'adjectif « Afric » n'existe pas en français. En américain, c'est une forme abrégée et familière d' « African » et on pouvait le rendre par « afro » (comme dans « une coiffure afro », sans oublier qu'en français l'adjectif ne prend pas de majuscule).

A ce propos, on peut ajouter que le niveau de langue n'a pas toujours été bien respecté. « Afric » est le seul terme familier utilisé dans le texte et il est mis précisément entre guillemets. Il était par conséquent maladroit de traduire « countless twilights ago » (l. 9-10) par « il y a des lustres », ou « il y a des lunes », ou « il y a belle lurette » ou encore « il y a longtemps de ça ». Si le passage est rédigé dans un registre plutôt soutenu, cela ne signifie pas pour autant qu'il comporte des termes rares ou archaïques. Seuls les substantifs « dirges » ou « eulogy » pouvaient poser quelques problèmes. Il est cependant regrettable que certains candidats aient renoncé à essayer de les traduire. Choisir le calque (on a trouvé « durges » ou eulogy ») ne pouvait donner qu'un non-sens et quant à l'omission pure et simple, il faut rappeler qu'elle est très pénalisante puisque la non-traduction d'un terme ou d'un membre de phrase équivaut à la plus grosse faute possible qui pourrait être commise sur ce mot ou ce segment.

### II. La syntaxe :

La difficulté de cette version résidait essentiellement dans la traduction des métaphores. La syntaxe n'aurait pas dû poser trop de problèmes. Pourtant on a constaté de fréquentes ruptures syntaxiques résultant d'un mauvais découpage des phrases et les contresens de portée ont été nombreux lorsque le complément d'un verbe a été mal identifié. Ainsi dans « Brewster had given what it could – to its « Afric » children, and there was just no more » (l. 13), on ne pouvait entendre que « no more to give » et non pas « no more children » (ce qui rendait la traduction « et il n'en restait plus » inacceptable). Par ailleurs, dans le segment « when the spirit is trapped and fading in someone's memory » (l. 6-7), il fallait comprendre que « trapped » et « fading » étaient mis sur le même plan et que tous deux devaient être suivis de « in someone's memory », alors que beaucoup de candidats ont scindé la phrase en deux et n'ont fait porter « in someone's memory » que sur le dernier terme (« fading »).

Certaines ruptures syntaxiques se trouvaient dans le texte anglais lui-même et il était impératif de les identifier pour ne pas risquer d'écrire d'énormes non-sens. En particulier, dans la longue phrase des lignes 20 et 21, le sujet « they » renvoie aux femmes de Brewster Place lorsqu'il apparaît la première

fois, mais, par la suite, il reprend les rêves que font celles-ci. Faute de voir cela, on faisait mélanger les femmes à une pincée de sel et on les jetait dans la soupe avant d'en langer les bébés!

D'autres erreurs syntaxiques sont dues à une méconnaissance de la valeur sémantique de certaines prépositions. Cela a été le cas par exemple pour « plaster crumbled into snagged gaps » (l. 12) souvent traduit par « le plâtre tombait dans des creux irréguliers », alors qu'il était important de voir qu'ici « into » marquait la métamorphose, la transformation, le passage d'un état à un autre et qu'il convenait de l'étoffer (« pour former des creux », « laissant des creux »).

La traduction des modaux supposait une réflexion sur le contexte et le sens de la phrase : le modal « would » dans « arthritic cold would not leave the buildings » (l. 11) aurait dû aisément se comprendre comme dénotant une volonté de la part d'un sujet déjà personnifié par une caractéristique humaine (« arthritic ») et il était peu judicieux de le traduire par un conditionnel.

Enfin, on a été surpris de trouver des erreurs sur des points que l'on pensait bien connus des agrégatifs : en particulier, des confusions entre « still » adverbe et « still » adjectif ou entre « a second » substantif (unité de temps) et « a second » adjectif (« une deuxième »), confusions qui entraînent d'évidents problèmes syntaxiques. Et l'on a trouvé spécialement regrettable que des candidats semblent encore ignorer que le présent dans une subordonnée de temps (« when Brewster dies » l. 7), lorsque la proposition principale comporte un « will » (« it will die alone »), doit se rendre par un futur en français.

### III. Les calques :

Sur ce point, il me semble utile de rappeler les mises en garde qui avaient été énoncées dans le rapport de l'an passé. Je les cite donc : « L'un des parti-pris de la version d'agrégation (en tant qu'exercice universitaire) est de conserver l'étrangeté du texte-source, d'y éviter *autant que possible* les ajouts, les effacements, les explicitations inutiles et les réaménagements indus de la syntaxe de la phrase. Cela dit, il n'en faut pas moins respecter le fonctionnement et la logique de la langue d'arrivée, en mesurant à chaque pas les risques d'une traduction qui 'collerait' trop au texte-source » (rapport 2003 d'Aurélié Guillaïn).

La traduction d'un texte poétique où dominent les métaphores pose à chaque instant le problème du choix entre calques délibérés et étoffements ou modulations nécessaires. Nous avons déjà indiqué au début notre préférence pour la reproduction à l'identique de certaines structures répétitives afin de conserver toute la musicalité du texte anglais. Ainsi, dans la phrase « No organ-piped dirges, no whispered prayers, no eulogy » (l. 2), avons-nous gardé la même structure faite de groupes nominaux précédés des mêmes marqueurs de négation : « pas de... pas de... » (« ni...ni... » ou « point de ...point de... » ont également été acceptés). Nous avons aussi bonifié la reprise de « when » par le même terme chaque fois qu'il apparaît dans le premier paragraphe. Nous avons calqué la formule « un froid arthritique » car il nous a semblé que l'image était suffisamment singulière pour ne pas devoir être ramenée à une expression figée ou à un étoffement maladroit. Nous sommes restés très près du texte dans la traduction de « spread over the canvas of time » (l. 19) ou « misted on the edge of a yawn » (l. 20). Et, malgré le choix final de « qui avance au gré des révolutions de la terre » pour « wheeled on the axis of the earth » (l. 1-2), le jury a également accepté « entraîné par l'axe de la terre » ou « tournant sur l'axe de la terre ». En revanche, nous avons refusé le calque « entraîné sur l'axe de la terre » qui évoquait une autre image et revenait donc du contresens. Cette métaphore a d'ailleurs donné lieu à toutes sortes d'interprétations surréalistes (« monté sur l'essieu de la terre », « vissé sur l'axe », « conduit autour du noyau terrestre » etc.), alors qu'il s'agissait simplement de décrire l'enterrement de la rue dans un cercueil qui ne pouvait être que la terre avançant au fur et à mesure qu'elle tourne sur son axe.

Le jury a toutefois refusé les calques chaque fois qu'ils n'étaient pas justifiés par une métaphore originale et surtout lorsqu'ils aboutissaient à des tournures grammaticalement incorrectes en français. Traduire « court orders » (l. 8) par « ordres de la cour » (et non « ordonnances du tribunal » ou « décisions de justice ») témoigne tout simplement d'une méconnaissance du français. Dans le même ordre d'idée, nous avons sanctionné l'emploi non idiomatique des possessifs, comme dans « its last generation of children », l. 8 (traduit littéralement plutôt que par « la dernière génération de ses enfants »), ainsi que celui des pluriels là où le français utilise un singulier générique, comme dans « the minds of its children » l. 19 (traduit par « les esprits de ses enfants »).

### IV. Quelques rappels :

1. Lorsque la version comporte un titre, il est indispensable de le traduire. Toute omission fait perdre un grand nombre de points.

2. Orthographe et grammaire françaises : les verbes sont souvent mal orthographiés. Or, des fautes telles que « il mourira » ou « elle pleurt » sont très lourdement sanctionnées. De même que l'omission des

négligences (« personne pleure ») ou la présence du subjonctif dans une subordonnée commençant par « après que ».

3. Usages : Les habitudes de traduction veulent que l'on ne francise pas les noms de lieux pour préserver « l'exotisme » du texte-source. Dans un autre contexte, on laissera par exemple « Baker Street » ou « Regent's Park ». Ici il fallait donc garder « Brewster Place » (et surtout ne pas le traduire par « place », ce qui aurait ajouté un faux-sens).

4. Etoffements abusifs : Certaines copies, au style par ailleurs souvent élégant, comportent une tendance abusive aux ajouts de mots et au remaniement complet des phrases. Il faut lutter contre cette tentation de la réécriture, aussi agréable puisse-t-elle paraître. Le style d'un écrivain se respecte et une traduction n'est pas une adaptation.

Ces remarques étant faites, il faut saluer les efforts de ceux qui ont su éviter toutes ces embûches et qui ont proposé des traductions à la fois rigoureuses et pleines de finesse, dans une langue riche et précise. Nous souhaitons aux futurs candidats pareille réussite.

Marie-Claude PERRIN-CHENOUR

## THÈME

Proposition de corrigé

As I have said before, on his better days, my father was a cold, smiling, disdainful man. He would smooth his beautiful flamboyant moustaches with elegant strokes. He contemplated the world with supremely philosophical indifference. He had great thoughts, grand designs and an overwhelming task to accomplish. Of what value, I ask you, of what concern to him could the gesticulations of those puppets our vain world is seemingly peopled with possibly be? That was his normal state and I must admit that by no means does normal imply the “most usual” state. That is regrettable, actually, because remote and mysterious though he seemed to me in that state, my father was a courteous divinity.

Unfortunately, the philosopher sometimes came down from his pedestal, always prompted by cogent, unquestionable reasons. For example, my father could not abide coarseness. Indeed he could not tolerate the sight of other people making fools of themselves. His reaction was blunt, immediate and hardly predictable. We would be on the bus and a rather elderly gentleman, who was possibly wearing the Legion of Honour, which, in those days, was almost a distinguishing mark, would give a yawn and then yawned over and over again. My father, leaving reserve aside, would speak up. The attack was usually blunt. “Come, come, my good man, he said in a voice which was both suave and hissing, are you not ashamed to show us all there is in your mouth?” That simple question had the most momentous effect. All conversations were broken off as the omnibus, with bated breath, awaited what would come next, half hoping for and half dreading a scene. The yawner was flabbergasted and sometimes stammered an apology, or scared out of his wits, rose in haste, pulled on the cord and got off the bus. Sometimes he protested with bitterness, with nobleness, with sadness or with indignation. Mother would seize our father by the arm and whimper in anguish “Raymond, Raymond, for Heaven's sake!” With a calm but resolute gesture, my father brushed aside that mollifying plea. Was he to be prevented from doing his duty, from confessing sinners, from preaching the gospel of good manners? His steely gaze swept over his audience. He smiled and declared in an icy, commanding voice: “When one is afflicted with this awful habit, Sir, one takes a cab...” The moral temperature inside the bus would suddenly reach a high. The rights and duties of the individual as a member of society, that is what was really at stake, nothing less. We children would be waiting for the catastrophe, pretending, in vain, not to know this eccentric champion of etiquette. In general, everything worked out: the yawning man gave in and cleared off.

Note préalable au commentaire : pour des raisons de commodité et de lisibilité, les titres d'ouvrages seront soulignés, les mots anglais seront en caractères italiques et les mots français extraits du texte à traduire apparaîtront en caractères gras.

Le thème de l'agrégation externe 2004 était extrait du roman de Georges Duhamel, Le notaire du Havre. C'est une narration à la première personne dans laquelle un fils décrit, en focalisation interne, la personnalité excentrique de son père. Ce qui caractérise ce texte, c'est l'exagération du trait, associée à un

vocabulaire choisi, voire parfois ronflant, qui contraste avec cette anecdote somme toute banale et qui confère au texte un humour en demi-teinte qu'il convenait de restituer en anglais.

On perçoit aussi dans ce texte une ironie très dickensienne, dirigée à la fois contre le père et le fils, due à la confusion savamment entretenue par Duhamel entre le point de vue du narrateur enfant et celui du narrateur adulte. S'il y a une certaine naïveté enfantine dans le fait de considérer son père comme une divinité courtoise, les mots eux-mêmes, **divinité** et **courtoise** sont ceux du narrateur adulte et le décalage entre cette naïveté et le lexique entretient cette délicieuse ironie.

Ce décalage est aussi accentué par le fait que la syntaxe est assez recherchée – **De quel prix, de quel souci lui pouvait être..., ...pour mystérieux et distant qu'il me parût...** – et après avoir passé en revue les problèmes syntaxiques et grammaticaux que soulève la traduction de ce texte, nous commenterons en détail les choix des candidats.

Beaucoup de candidats ont été sensibles au fait que l'anecdote racontée ici est à la fois particulière et a valeur d'exemple. Ce caractère à la fois particulier et général tient d'une part à l'usage de l'imparfait – si l'anecdote avait été ponctuelle, elle aurait été écrite au passé simple – et d'autre part à quelques adverbes – **en général** (deux fois) / **parfois** (trois fois) – avec en sus la variété des réactions de la victime. Il fallait tenter de rendre, avec la même subtilité, ce fragile équilibre entre le particulier et le général. *Used to* était exclu. Les candidats – rares, heureusement – qui pensent que *used to* et *would* ont la même valeur doivent impérativement consulter une bonne grammaire. C'est bien sûr *would* qu'il fallait utiliser. On pouvait l'utiliser à de nombreuses reprises à partir de **La réaction était franche...** mais il ne fallait point en abuser, sous peine d'alourdir le style. Il était évidemment redondant dans les phrases avec **parfois** ou **en général**. Il était sage, cependant, de le reprendre après de telles phrases, notamment dans *Mother would seize our father by the arm...* pour rappeler au lecteur le caractère itératif de l'anecdote. Nous avons bonifié l'utilisation judicieuse de **would**.

Les autres erreurs que nous avons trouvées concernent la syntaxe et, en particulier, l'adjectif postposé et la place du complément d'objet direct. Le problème se posait d'emblée dans **Il caressait d'un geste élégant ses belles moustaches flambantes**. Il faut rappeler qu'en anglais, on ne sépare le verbe du complément d'objet direct que lorsque l'on y est contraint par des exigences syntaxiques très fortes comme, par exemple, une proposition relative, dont, ici, l'antécédent aurait été **moustaches**. L'autre erreur syntaxique que nous avons souvent sanctionnée est liée à la place de l'adjectif, de l'adverbe ou du complément circonstanciel. On trouvera dans le commentaire détaillé ci-dessous les pièges qu'il fallait éviter : **à la fois suave et sifflante / haletante / stupéfait / pleine d'angoisse / d'un geste calme et résolu**.

Les extraits du texte sont reproduits en caractères gras.

### **Je l'ai dit, mon père était, les bons jours, souriant, froid, dédaigneux.**

Plusieurs solutions étaient envisageables pour **je l'ai dit**, *As I said (before)* étant la plus simple et peut-être la meilleure. Le *present perfect* était également correct. Nous n'avons pas assez de place pour rappeler la différence entre *say* et *tell*. Quelques candidats ont confondu les deux verbes. Les futurs candidats qui ont la moindre hésitation devront revoir ce point ; ils trouveront une bonne explication dans – entre autres – Practical English Usage de Michael Swan. Il fallait faire attention à la préposition (*on* et non *in*) et surtout penser à introduire cette forme comparative très idiomatique *better*. Nous l'avons rarement trouvée et nous avons bien sûr accepté *good*. Rien de particulier à signaler concernant les adjectifs, si ce n'est qu'il valait mieux éviter l'ambiguïté grammaticale *was smiling* en séparant ces deux mots, ou en rajoutant *man*.

### **Il caressait d'un geste élégant ses belles moustaches flambantes.**

Nous avons déjà commenté l'ordre des mots. Les choix lexicaux étaient plus difficiles. *Caressed* nous a semblé maladroit, peut-être trop sensuel. *Smoothed* ou *stroked* étaient plus neutres mais il fallait se rappeler que *to stroke* est un verbe régulier et ne pas le confondre avec *to strike/struck/struck*, frapper. *Gesture* était attendu ou *movement of the hand* mais *movement* sans étoffement ne convenait pas car cela évoque ici un geste plus ample ou un geste involontaire.

*Moustache* ou *moustaches* étaient acceptées, *moustaches* évoquant une pilosité plus abondante, ce qui semble être le cas. L'une des difficultés était de traduire – et de comprendre, bien sûr – l'adjectif

**flambantes.** Le Robert en donne le sens vieilli de « beau, superbe », qui nous a semblé convenir le mieux. Néanmoins, on pense aussi à une flamme et à une couleur à dominante rouge. Le jury a accepté toute traduction raisonnable – *handsome, flamboyant, flame-red, fiery* – mais *flaming* ou *blazing* ont été pénalisées.

### **Il considérait le monde avec une indifférence souverainement philosophique.**

*Considered* n'est pas la meilleure solution ici : *contemplated, looked upon*, ou encore *regarded* sont préférables. *Sovereign indifference* existe mais comment lui associer **philosophique** ? D'autant plus que l'adverbe **souverainement**, qui n'existe pas en anglais, porte sur **philosophique**. Le jury a estimé que le moins mauvais choix parmi toutes les solutions imparfaites qui s'offrent au traducteur était de dire « *supremely philosophical indifference* ».

### **Il avait de grandes pensées, de grands desseins, une lourde tâche.**

On pouvait garder la répétition mais il fallait faire attention aux noms qui suivent *grand* ou *great*. Deux exemples parmi les nombreuses combinaisons possibles : *great thoughts, great plans* convenaient mais *great thoughts, great ideas* étaient maladroites ; *grand ideas* était préférable dans ce cas. Dans le même ordre d'idée, *a heavy task* était maladroit mais avec un étouffement comme *a heavy task to perform*, on rétablissait l'équilibre de la phrase. Nous avons sanctionné *heavy duty* car cette collocation évoque d'autres contextes totalement inappropriés ici. Pour éviter ces problèmes, on pouvait envisager ici une réécriture comme : ... *a mission of the utmost importance*.

### **De quel prix, de quel souci lui pouvait être, je vous le demande, l'agitation de ces fantoches dont il paraît que notre vain monde est peuplé ?**

Cette phrase était difficile. Une solution assez proche du texte était probablement la meilleure : *Of what value, I ask you, of what concern to him could the gesticulations...*  
*Price, (prize !) cost* ne convenaient pas. Les noms *bother, worry, trouble* conduisaient souvent à des solutions discutables, mais ces mots utilisés comme verbes (*why should he worry...*) donnaient des solutions fort acceptables. Ne revenons pas sur les solutions fantaisistes proposées pour **fantoches**, mot peut-être mal connu de certains candidats. Rien de particulier à signaler sur la fin de la phrase. La question de l'aspect (*I ask you*) dans cette phrase était un cas d'école. *Be + ing* n'était pas envisageable ici. Une autre solution était *may I ask*.

### **C'était là l'état normal et force m'est de reconnaître que normal ne veut aucunement dire " le plus fréquent ".**

*The normal state* n'était pas acceptable : il fallait écrire *his*. Avec la structure **force m'est...**, on demandait au candidat un effort pour rendre cette tournure peu usuelle : *by no means does...* ou bien *I cannot but concede that...*

### **C'est bien dommage, d'ailleurs, car pour mystérieux et distant qu'il me parût en cet état, mon père était alors une divinité courtoise.**

De nombreux candidats ne se sont pas donné la peine de traduire **bien** ; *it is a downright shame*. La vraie difficulté résidait dans la traduction de cette autre structure inhabituelle **pour mystérieux et distant**; *mysterious though he seemed* nous a semblé être la meilleure. **D'ailleurs** a souvent été mal traduit par *besides*. *Actually, though* ou encore *come to think of it* convenaient beaucoup mieux. Nous avons accepté beaucoup de solutions pour **divinité courtoise** : *considerate, courteous, deity, divinity, god, he was a godlike figure*.

### **Malheureusement, le philosophe descendait parfois de sa colonne et toujours à la poussée de motifs pertinents, indiscutables.**

La traduction de **descendre de** pose souvent des problèmes. Rappelons que le français à une expression assez fruste des déplacements là où l'anglais fait preuve d'une certaine précision. Pas question en anglais de confondre **aller** et **venir**, **ici** et **là**. Pour **monter** et **descendre**, les verbes changent selon que l'on monte à son appartement (*go up to*), dans sa voiture (*get into*) ou dans un avion (*get on*). Certains candidats reverront ces notions avec profit et s'intéresseront au passage à *bring* et *take*. Ici, on pense bien sûr à l'expression figée *to come down from one's pedestal*. Cela dit, le jury a accepté d'autres propositions comme *step down*, *come down*, *descend from* ainsi que *pillar* et *column*. En revanche, nous avons sanctionné *get down*, *get off*, *go down* et d'autres erreurs encore plus graves. **A la poussée de** pose des problèmes intéressants. De nombreuses possibilités s'offraient aux candidats : *spurred by*, *driven by*, *prompted by*, *under the impulse of ...* Nous avons déploré des propositions très fades pour **pertinents**, **indiscutables**, parfois traduits par *good* quand on pouvait utiliser *relevant*, *valid*, *justified*, *unquestionable*, *indisputable* et d'autres adjectifs encore.

### **Mon père, par exemple, ne pouvait souffrir la laideur.**

Là encore, diverses possibilités pour **souffrir** et **laideur**. *Stand* était trop plat ; nous préférons *suffer*, *abide* ou bien une modulation, *loathe*, *abhor*. Cette exigence lexicale est justifiée par le fait que le texte est écrit dans une langue soutenue qu'on devait essayer de rendre en anglais. *Ugliness* a été accepté mais nous préférons *uncouthness*, *coarseness* ou *boorishness*.

### **Le spectacle du ridicule, chez les autres, le trouvait intolérant.**

Nous avons trouvé beaucoup d'erreurs sur **ridicule**. *Ridiculousness* ou *ridiculous behaviour* étaient acceptables, de même que *making fools of themselves*. *Sight* traduisait bien **spectacle** mais *display* est un faux-sens car on peut y discerner une nuance de volonté. Une traduction littérale de la fin de la phrase était fautive. On pouvait penser à *he became intolerant* ou bien *he could not tolerate*

### **La réaction était franche, immédiate, peu prévisible.**

Nous avons accepté *the reaction* bien que *his reaction* soit préférable car cette dernière solution ne laisse aucun doute quant à la portée du déterminant. De nombreuses solutions ont été acceptées pour **franche** : *blunt*, *forthright*, *unequivocal*, *straightforward*. **Peu prévisible** a donné du fil à retordre à certains candidats : *\*little predictable* n'était pas acceptable mais on pouvait penser à *hardly* ou bien à la modulation *virtually unpredictable*.

### **Nous étions dans l'omnibus, un monsieur d'un certain âge, peut-être même décoré de la Légion d'honneur, ce qui, en ce temps-là, représentait presque un signe particulier, se mettait à bâiller, à rebâiller.**

**Omnibus** désigne soit un train, soit un autobus. Le jury a compris l'hésitation des candidats et ceux qui ont choisi de traduire par *train* n'ont été que légèrement pénalisés. Deux indices faisaient néanmoins pencher la balance en faveur du bus : le père recommande au bâilleur de prendre un fiacre et ce bâilleur « se lève en hâte, tire la ficelle et quitte la voiture », ce qui est difficile à faire dans un train.

La modalité **peut-être** posait des problèmes intéressants. Ici, on ne se demande pas s'il a reçu la Légion d'Honneur (ce qui est pourtant suggéré par ceux qui ont écrit *was perhaps decorated*) mais le narrateur envisage la possibilité que le genre d'homme avec lequel son père avait une altercation fût susceptible d'avoir reçu cette décoration. Nous attendions donc *who may/might have been decorated* ou bien *who was possibly wearing the Legion of Honour*. Rappelons-le, la Légion d'Honneur n'est pas une médaille mais un ruban.

Dans la même phrase, la traduction de **presque un signe particulier** pouvait prêter à confusion. Pas de problème quand on connaissait *distinguishing mark* (on a aussi accepté *special peculiarity*, trouvée dans un vieux passeport britannique). En revanche, le candidat qui, par ignorance, s'orientait par exemple vers *almost a mark of distinction* faisait un contresens car on a un glissement sémantique de la notion de signe particulier vers celle de distinction ; or, même si la Légion d'Honneur n'est plus un signe particulier – nous laissons la responsabilité de ces propos à Duhamel – elle reste néanmoins une distinction.

Pour la fin de la phrase, il fallait faire attention à la nuance entre *yawn over and over again* et *yawn and yawn again*, cette dernière solution laissant croire que le bâilleur fait un effort pour bâiller.

**Mon père, sortant de la réserve, prenait alors la parole.**

**Prendre la parole** a posé quelques problèmes ; *spoke up* était la meilleure solution mais il y a parfois eu une confusion avec *speak out*. Le jury a aussi accepté *took the floor, held forth* et *began to speak*.

**L'attaque, en général, était directe. “ Allons, monsieur, disait-il d'une voix à la fois suave et sifflante, vous n'avez donc pas honte de nous montrer tout ce que vous avez dans la bouche ? ”**

Plusieurs solutions ont été acceptées pour **Allons, monsieur**. *Come, come* ou *come now* ou encore *look here, my good sir, my good man...* *Come on* a été légèrement pénalisée et *so* ou *then* n'ont pas été acceptées. *Mister* n'a pas été acceptée pour une question de registre. Nous avons accepté beaucoup de solutions pour **une voix à la fois suave et sifflante**. Cette phrase pose cependant le problème des adjectifs postposés. Nous avons accepté *in a voice both suave and hissing* mais que les candidats sachent que nous en avons longuement discuté et qu'il était plus sage de laisser les adjectifs avant le nom ou bien d'étoffer par une relative, même si ces tournures sont incontestablement lourdes. Le jury a suggéré *his voice as silky as a whiplash*, solution certes hardie, mais qui évite partiellement les problèmes évoqués ci-dessus. Nous acceptions *aren't you ashamed*, mais nous avons eu le plaisir de bonifier très fréquemment *are you not ashamed*, structure qui montre que le candidat est soucieux du niveau de langue de ce texte.

**Cette simple question produisait le plus grand effet. Toutes conversations suspendues, l'omnibus, haletant, attendait la suite avec, en même temps, l'espoir et la frayeur d'un scandale.**

Rien de particulier à dire sur la première proposition. Bien sûr, il ne fallait pas tenter de conserver telle quelle la structure **Toutes conversations suspendues** calquée sur l'ablatif absolu latin mais introduire un verbe, le meilleur étant *break off*. Pour **haletant**, nous avons bonifié deux expressions particulièrement heureuses dans ce contexte : *with bated breath* ou *on tenter hooks*. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, il n'était pas possible de construire la phrase en laissant l'adjectif **haletant** à la même place qu'en français. Bonification aussi pour cette expression simple mais efficace *in anticipation of*, qui demandait cependant une légère restructuration. La meilleure solution, légère et précise, était *half hoping for and half dreading a scene*.

**Le bâilleur, stupéfait, bredouillait parfois une excuse, parfois, épouvanté, se levait en hâte, tirait la ficelle et quittait la voiture.**

Ici encore, il fallait légèrement modifier la structure pour éviter le calque *The yawner, flabbergasted...* Attention aussi à *excuse*, c'est un faux ami. On attendait *a word of apology* ou bien *apologetically*. Pour **épouvanté**, on pouvait penser à *scared out of his wits, appalled, all a-fluster...* On ne saurait trop recommander aux futurs candidats de vérifier la différence entre *to rise, to raise, to rouse, to arise, to arouse, to rise up...* Pour **quitter** – voir ce que nous avons dit plus haut – nous attendions *get off*.

**Parfois, il protestait avec aigreur, avec noblesse, avec tristesse, avec indignation. Maman saisissait notre père par le bras et gémissait, pleine d'angoisse : “ Raymond, Raymond, pour l'amour de Dieu ! ”**

Passons sur les problèmes lexicaux mineurs que soulève cette phrase. L'erreur la plus fréquente porte encore une fois sur la structure ; le jury n'a pas accepté *whimpered, full of anguish*. Nous attendions *whimpered in anguish / in great distress*. Le jury a légèrement sanctionné *for God's sake*, estimant que cette exclamation exprime plutôt la colère. Nous préférons *for Heaven's sake*, à condition bien sûr d'avoir un génitif : l'absence de l'apostrophe « s » était sévèrement sanctionnée.

**Mon père, d'un geste calme et résolu, écartait cette prière amollissante. Allait-on l'empêcher d'accomplir son devoir, de confesser, de prêcher l'évangile du bon usage ? Il promenait sur l'assistance un regard froid et luisant.**

Ici encore le calque de structure, *My father, with a calm...*, n'a pas été accepté. Ensuite, nous attendions *mollifying* mais il ne semble pas bien connu car nous ne l'avons pas souvent trouvé. Nous avons accepté *was he going to* ou *would he be prevented* et nous avons bonifié *was he to be prevented*. En revanche, la voix active, nécessitant l'usage d'un pronom comme *we, one, they, people* était inappropriée. Rappelons que *confess* ne peut pas être employé de façon intransitive. Il fallait donc inventer un complément, *sinners, penitents* ou bien utiliser la structure *hear a confession*. *Gospel* est souvent mal connu et nous avons trouvé les solutions les plus inattendues. *Usage* a un sens plus restreint en anglais qu'en français. On pouvait penser à *good breeding, good manners, decorum, etiquette* ou encore *propriety*. Pour la dernière phrase, la modulation *his steely gaze swept over his audience* était presque obligatoire pour garder l'idée d'un regard qui balaye, sans pour autant alourdir la phrase.

**Il souriait et prononçait avec une force glaciale : “ Quand on est affligé de cette affreuse manie, monsieur, on prend un fiacre... ”**

La principale difficulté consistait ici à traduire **force glaciale**. Si l'on pense à de nombreuses solutions pour traduire chacun des mots séparément, il n'est pourtant pas aisé de trouver une association, une collocation, convaincante. Nous avons accepté, par exemple, *glacial authority / icy, commanding voice / chilling voice / ice-cold firmness / icy resolution*. **Manie** a aussi posé des problèmes. Il n'y a pourtant guère que *habit* qui convienne : *mania, compulsion, manner, mannerism, tendency, characteristic, tic, fad* n'étaient pas adaptés au contexte.

**La température morale de l'omnibus montait brusquement au plus haut. Les droits et les devoirs de l'individu dans le sein de la société, voilà ce qui se trouvait en débat, et rien de moins.**

Peu à dire sur cette phrase, si ce n'est que *society* se construit avec le déterminant Ø. Certains candidats ont fait un effort louable pour traduire **au sein de**. Malheureusement, rien n'est très convaincant. Nous avons accepté *as a member of / in the heart of / in the bosom of*, sans être persuadés que ces solutions soient tellement meilleures que *within society*. Il fallait faire attention à la traduction **se trouvait en débat**. En effet, il n'y a pas de débat, tout le monde est silencieux. Toute proposition telle que *was being debated / under discussion* était donc inacceptable.

**Nous autres, les enfants, nous attendions la catastrophe et feignons, mais en vain, de ne pas connaître l'extravagant défenseur des bonnes manières.**

La meilleure solution pour traduire **Nous autres, les enfants**, était *We children* sans virgule et avec le déterminant Ø. Nous avons aussi accepté les virgules, les tirets et le déterminant *the*. En revanche, *\*Us, children* était inadmissible. Rappelons aux futurs candidats que dans un style soutenu, on ne dit pas *It is me*, mais *It is I*. Il y avait plusieurs problèmes pour la traduction de **attendions**. Ici encore, il fallait faire attention à l'aspect, au temps et au verbe (*wait / expect*). *Expect* était difficile à admettre à cause de **la** qui détermine **catastrophe**. Nous l'avons finalement accepté à cause du sens littéraire de **catastrophe** : Événement funeste et décisif qui entraîne le dénouement d'une œuvre littéraire. C'est un peu tiré par les cheveux, il faut le reconnaître, mais cette acception n'est pas exclue sous la plume de Duhamel. Bref, *wait* était beaucoup plus convaincant mais nous n'avons accepté ni *waited*, ni *were waiting*. Seuls *would be waiting* et *would wait* conviennent ici. **Extravagant défenseur des bonnes manières** posait des problèmes intéressants. Le sens le plus courant de *extravagant* est **dépensier**, ce qui, dans le texte, est un contresens et pour cette raison, nous n'avons pas accepté cette solution. Nous attendions *eccentric* ou encore *outrageous*. *Defender* (et non *\*defenser*) était convenable mais nous préférions *champion of good manners / etiquette / good breeding*.

**En général, tout s'arrangeait : le bâilleur lâchait pied, faisait place nette.**

Pas de problème particulier pour cette dernière phrase, si ce n'est des traductions très plates comme *gave up and left*. Encore une fois, le candidat doit s'adapter au registre et au niveau de langue du

texte en français. Nous avons bonifié les *phrasal verbs* : *everything worked out* : *the yawner backed down and cleared off*.

En espérant que ces commentaires éclaireront les candidats de la session de 2005, nous concluons en disant que nous avons eu le plaisir de lire quelques très bonnes copies, beaucoup de copies convenables et finalement assez peu de mauvaises copies. Tous les correcteurs ont remarqué que la qualité de la traduction avait tendance à baisser en fin de copie. Nous ne pensons pas que la fin du texte soit plus difficile que le début. A quoi donc attribuer ce relâchement ? A la fatigue ? Au manque de temps ? Nous n'avons pas réussi à déterminer de cause précise. Nous ne pouvons donc qu'attirer l'attention des futurs candidats sur ce regrettable constat, en les exhortant à maintenir, autant que faire se peut, leur vigilance et leur concentration jusqu'à la fin de l'épreuve.

Philippe ERNOULT

## ÉPREUVES ORALES

### Explication de texte de littérature

Rappelons d'emblée le déroulement de l'épreuve : à la suite de deux heures de préparation en loge, le candidat dispose d'un maximum de trente minutes pour présenter son analyse de l'extrait proposé. Il est vivement conseillé aux candidats d'utiliser pleinement le temps imparti, car, même si le jury a entendu de bonnes explications d'une durée d'environ 20 minutes, toute prestation plus courte risque de laisser l'impression d'un travail incomplet, trop rapidement expédié ou insuffisamment développé. À la suite de l'explication, et pendant dix ou quinze minutes, le jury a la possibilité de poser des questions et de demander des précisions ou des clarifications au candidat. Cet entretien est important, car il peut permettre au candidat d'explorer et de développer un aspect essentiel du texte qu'il aurait omis, et de montrer ses capacités à réfléchir et à réagir de manière spontanée.

### L'introduction

En guise d'introduction, certains candidats ne prononcent qu'une seule phrase, parfois extrêmement vague, avant d'annoncer leur plan. Sans occuper une place prépondérante dans l'épreuve, l'introduction doit normalement donner lieu à une contextualisation (une très bonne connaissance de l'œuvre est évidemment indispensable) et à une mise en perspective de l'extrait proposé. Elle doit également permettre au candidat de présenter les premiers éléments de la thèse qu'il va défendre ou la problématique selon laquelle son analyse sera construite.

Lors de cette introduction, le candidat est invité à lire les dix ou quinze premières lignes du passage. Cette lecture ne doit pas être négligée car, si elle est faite de manière claire, vivante et expressive, elle peut permettre au candidat de montrer qu'il a parfaitement compris le ton et le contenu de l'extrait et qu'il est sensible à ses qualités littéraires. Pour les textes de Chaucer (comme pour les poèmes de Robert Burns en 2005), le jury n'insiste pas sur une lecture phonétiquement précise, mais plutôt sur une sensibilité aux rythmes et aux qualités poétiques du passage.

### Le plan

En ce qui concerne l'organisation du travail, il est regrettable que certains candidats ne prennent pas la peine de présenter de manière claire le plan de leur analyse. D'autres s'efforcent de proposer un plan en trois parties (ce qui n'est nullement une obligation dans cette épreuve) pour ensuite présenter une analyse qui ne respecte que très vaguement les trois parties annoncées. D'autres encore se contentent d'un plan "passe-partout" (par exemple, 1. aspect positif, 2. aspect négatif, 3. dimension esthétique) ou d'un plan beaucoup trop vague (1. situation, 2. évolution des personnages, 3. voix narrative), en négligeant totalement le caractère unique et spécifique du texte étudié.

Rappelons ici que c'est le texte lui-même qui doit dicter le plan et les différentes étapes de son décodage. Les meilleurs candidats ont su prendre comme point de départ cette spécificité, et construire leur analyse autour des deux, trois ou quatre axes principaux suggérés par le texte lui-même.

### L'analyse

Le jury ne prépare pas de corrigé modèle et est ouvert à toute interprétation, à toute lecture cohérente du texte proposé, à condition que les différents points annoncés au début de l'analyse soient suivis d'une argumentation pertinente et, comme on vient de le préciser, que l'analyse prenne comme point de départ (et comme objet d'un va-et-vient constant) le texte lui-même. Toute analyse doit partir du texte que le candidat, grâce à une série de lectures très attentives et de plus en plus détaillées, doit démanteler, disséquer, décortiquer. En effet, comme nous le rappelle Roland Barthes, le travail d'analyse littéraire consiste, avant tout, à "malmener" le texte. C'est sans doute de cette manière que les cinq défauts principaux, constatés trop fréquemment cette année, pourront être évités :

1. Une lecture trop "descriptive" qui se limite très souvent à un balayage des éléments concrets, factuels, thématiques du texte, sans véritable tentative de les relier pour en éclairer le sens. Cette démarche, qui révèle une absence d'esprit de synthèse, conduit inévitablement à un catalogue décousu de commentaires ponctuels et disparates, sans vue d'ensemble.

2. Une approche empreinte de "psychologisme", transformant des personnages fictifs en êtres humains réels ("*Here Arcite is patient and brave*", "*Maggie seems very tense...*"), et réduisant toute analyse proprement littéraire en psychanalyse totalement stérile.

3. Une tendance à plaquer des extraits de cours sur le texte proposé, sans tenir compte de leur véritable pertinence. Ainsi, des références à "*Blanche as a stage-director*", ou à "*Jim's indefiniteness*" sont annoncées par plusieurs candidats comme étapes essentielles pour expliquer n'importe quel extrait de *A Streetcar Named Desire* ou de *Lord Jim*.

4. L'omission fâcheuse d'éléments qui constituent la nature même du texte, par exemple, la dimension dramatique ou "théâtrale" (indications scéniques, utilisation de l'espace, bruitages, bruits de fond, accessoires...) d'un extrait de pièce de théâtre (Tennessee Williams), ou les caractéristiques prosodiques (métrique, versification ...) d'un extrait poétique (Chaucer, Shakespeare), sans oublier les rythmes, les cadences, la musicalité de certains passages de prose (De Quincey, Conrad, Millhauser).

5. L'absence de toute allusion stylistique, et, par conséquent, l'absence de toute tentative de démontrer, le cas échéant, comment la forme et le fond s'entremêlent (ou s'entrechoquent) pour créer tel ou tel effet. Ou bien, lorsque certaines figures de style ou certains effets rhétoriques sont repérés et identifiés, le candidat ne développe pas suffisamment sa réflexion pour aboutir à une conclusion convaincante.

Sans exiger un travail d'une très haute technicité, nous insistons sur l'importance de maîtriser un certain nombre d'outils de base de l'analyse littéraire. Être candidat à l'agrégation et se montrer incapable, lors de l'entretien, d'identifier, par exemple, un simple oxymore ou un pentamètre iambique est évidemment inacceptable. Cependant, il est tout aussi inutile d'enchaîner les termes techniques (ou de prononcer le nom de tel ou tel courant esthétique) si aucune conclusion pertinente n'en est tirée pour éclairer le texte.

### **La conclusion**

Lorsque l'on aborde la conclusion, il ne s'agit pas de répéter tout simplement les idées déjà exprimées lors de l'analyse et, encore moins, d'aborder de nouveaux éléments (c'est lors de la conclusion, par exemple, qu'une candidate a fait allusion pour la première fois aux éléments rythmiques, pourtant essentiels, d'un extrait de Chaucer...). Au contraire, la conclusion doit être le point privilégié où les idées convergent pour éclairer les problèmes principaux posés par le texte, permettant même, dans certains cas, une ouverture vers d'autres perspectives ou d'autres interrogations.

### **Le chemin à suivre...**

Pour réaliser une bonne explication de texte, il n'existe ni protocole d'analyse universellement valide, ni "recette miracle" ni méthode privilégiée. Cependant, si nous analysons les prestations des meilleurs candidats de l'agrégation 2004, nous constatons que les compétences dont ils ont fait preuve, quoique nombreuses et variées, peuvent se résumer en quelques points essentiels. Pour les futurs candidats, les principaux éléments à retenir sont les suivants :

\* Une excellente connaissance de l'œuvre, facilitant un va-et-vient entre le texte à étudier et d'autres passages pertinents (par exemple, pour souligner des ressemblances, des dissonances ou les préoccupations récurrentes de l'auteur).

\* Une capacité à repérer le fonctionnement interne du texte, à établir des réseaux de sens afin de mieux analyser les stratégies littéraires qui ont été mises en œuvre.

\* Une sensibilité au contenu linguistique de l'extrait et une tentative d'interpréter de manière perspicace les éléments particulièrement frappants (par exemple, certains candidats ont fait des observations très éclairantes sur la récurrence de prépositions dynamiques dans un extrait de Millhauser, sur la modalité dans un paragraphe de George Eliot, sur l'emploi de la voix passive ou sur l'ordre des adjectifs dans un passage de Conrad, sur la négation ou sur la récurrence de marqueurs de temps ou de certaines conjonctions dans un texte de Chaucer...).

\* Une aptitude à utiliser à bon escient les outils de l'analyse littéraire (repérage de procédés rhétoriques, de figures de style et, surtout, l'interprétation des effets obtenus).

\* Une sensibilité à certaines propriétés "visuelles" du texte, telles que la mise en page, la typographie (italiques, titres, sous-titres, chiffres, majuscules...), l'absence ou présence de dialogue, la

fréquence et le volume des interventions d'un des personnages, la variation de la longueur des lignes ou des phrases, la récurrence de certains signes de ponctuation etc., car tous ces éléments ont un sens, et peuvent donner lieu à des remarques pertinentes.

Nous avons entendu d'excellentes explications de texte cette année, notamment de la part de candidats qui ont su adopter une vision **globale** de l'extrait proposé (sa structure, son contexte, la manière dont il met en lumière les principales préoccupations de l'auteur...), et intégrer aux grands axes de leur analyse des **détails significatifs** (une variation rythmique, un changement d'aspect, un glissement de sens, un choix lexical surprenant...) tout en présentant, de manière **cohérente** et **convaincante**, leur lecture personnelle du texte.

James WALTERS

## LEÇON DE LITTÉRATURE

La session 2004 de l'agrégation d'anglais a permis au jury d'écouter un grand nombre de leçons de qualité, montrant chez les meilleurs candidats une réelle maîtrise de l'exercice et beaucoup de finesse dans l'analyse littéraire. En revanche, les prestations moins réussies trahissaient les mêmes défauts que les années précédentes: préparation insuffisante à l'épreuve, connaissance lacunaire des œuvres et de leur contexte, faiblesse du vocabulaire critique et rhétorique, incapacité à problématiser le sujet, absence d'analyse textuelle ou littéraire, mauvaise maîtrise du temps de parole. C'est donc sur ces différents points qu'il convient, cette année encore, d'insister.

### - Choix du sujet/déroulement de l'épreuve

Les règles de l'exercice sont connues: la leçon est un exposé préparé en 5 heures, dont la durée est limitée à 30 minutes et qui est suivi de 10 à 15 minutes de questions. Un dictionnaire unilingue et l'œuvre concernée sont à la disposition des candidats pendant la préparation (cette dernière le reste pendant l'exposé).

Les candidats ont le choix entre deux sujets portant sur des œuvres différentes. Il peut arriver - mais ce n'est pas toujours le cas - qu'il y ait une certaine disparité quant à la difficulté relative des deux sujets: soit que la formulation de l'un soit plus obscure ou paradoxale que celle de l'autre, soit que l'œuvre concernée soit plus difficile. Il est sans doute plus aisé de construire une leçon sur *A Streetcar Named Desire* (même s'il fallait aussi avoir le film de Kazan en mémoire) que sur les *Canterbury Tales*, dont le texte est plus résistant et plus long. Dans de tels cas de figure, le jury apprécie que certains candidats prennent des risques en choisissant le sujet le plus ardu (cela n'implique pas qu'ils sanctionnent ceux qui ne le font pas).

La gestion du temps de parole est importante. Il ne faut ni finir trop tôt, ce qui peut laisser une fâcheuse impression de superficialité, ni dépasser les 30 minutes, sans quoi le jury interrompt l'exposé avant son terme. Le cas échéant, les candidats doivent savoir abrégé en douceur - par exemple en éliminant ou réduisant certaines citations - plutôt qu'augmenter leur débit jusqu'à bâcler une conclusion lue avec précipitation.

Les dix à quinze minutes de questions qui suivent l'exposé des candidats doivent permettre aux candidats, d'une part, de préciser leur pensée et, d'autre part, de corriger certains points de vue jugés vagues, discutables ou erronés. Parfois aussi le jury souhaite attirer leur attention sur certains aspects importants du sujet qui ont pu être passés sous silence - ou bien, lorsque l'analyse textuelle a été jugée insuffisante, il peut leur demander de commenter un exemple précis. Cet entretien n'est nullement piégé: il est là pour permettre aux candidats d'améliorer leur prestation et leur a, de fait, souvent été profitable.

### - Problématique et plan

Comme la dissertation, la leçon s'organise à partir d'une analyse du sujet qui doit déboucher sur l'énoncé d'une problématique. C'est là une étape essentielle: parfois, les candidats ont tendance à passer trop vite de la définition du sujet à l'annonce d'un plan.

Or, il vaut la peine de consacrer plusieurs minutes à l'exposé de cette problématique, en suggérant comment le sujet posé entre en résonance avec l'œuvre, quelles interrogations il suscite et quels aspects fondamentaux de l'œuvre il permet d'éclairer. Souvent, les exposés qui tombent dans le hors-sujet ou la (mauvaise) psychologie sont ceux qui ont fait l'économie de cette étape essentielle.

Prendre le temps de poser ces questions, c'est aussi une façon de montrer que le sujet n'est pas prétexte au recyclage de développements appris par cœur. D'une manière générale, les meilleures

prestations donnent l'impression qu'une réflexion est en train de s'élaborer au fil de l'exposé, même si elle fait appel à des connaissances acquises au préalable (cf. point suivant).

De cette problématique initiale découle le plan de la leçon. Celui-ci peut comporter deux, trois ou quatre parties, auxquelles il peut être utile (mais ce n'est pas obligatoire) de donner des titres. Le plan gagne à être annoncé à la fin de l'introduction, afin d'assurer la clarté de l'exposé. La leçon doit être construite comme un raisonnement; au terme de chaque partie, le besoin d'aborder le sujet à un niveau supérieur doit se faire sentir (d'où la nécessité de transitions).

Les leçons mal construites fonctionnent au coq-à-l'âne, s'articulent sur une binarité forme/fond, ou passent en revue différentes illustrations du sujet sans les intégrer à une progression logique. Tous ces "modèles" sont à éviter.

#### - Connaissances

La leçon suppose, cela va de soi, une connaissance approfondie des textes. Mais on attend aussi des candidats une réelle familiarité avec leur contexte.

Le jury a apprécié que certains candidats, traitant de sujets tels que "Le profane et le sacré dans les *Canterbury Tales*", "L'histoire naturelle dans *The Mill on the Floss*" ou "Le paradis perdu dans *A Streetcar Named Desire*", aient su mobiliser à bon escient des connaissances précises, relatives à l'horizon historique et culturel de ces trois œuvres.

En outre, quelques connaissances intertextuelles peuvent s'avérer précieuses, notamment lorsqu'on aborde des ouvrages comme *Confessions of an English Opium-Eater*, nourries de références scientifiques, littéraires et philosophiques. Certes, il serait exagéré de demander aux candidats d'identifier toutes les citations ou allusions que compte cet ouvrage; en revanche on peut estimer que certaines références récurrentes et particulièrement importantes pour la compréhension de l'œuvre (e.g. Wordsworth et la poésie romantique) doivent être connues. L'intérêt est ici, pour le candidat, non pas de faire lui-même étalage de son érudition, mais de montrer sa capacité à confronter une œuvre à son contexte culturel et social, aux catégories génériques ou aux grandes traditions de la littérature anglophone.

Au-delà, c'est davantage une réflexion *sur*, qu'une connaissance *de*, l'intertextualité qui peut être attendue des candidats. Un sujet comme "Erudition et imagination dans les *Confessions*" impliquait, par exemple, une réflexion sur le fonctionnement de la référence érudite dans l'économie de l'œuvre et des genres dont elle relève, sur le rapport qu'elle instaure avec le passé, sur son utilisation comme point de départ de visions poétiques ou hallucinées, sur la manière dont histoire et civilisation peuvent être fantasmées dans l'œuvre.

Enfin, dans le cas (représenté cette année par *A Streetcar Named Desire*) où une œuvre littéraire est associée à un film, il importe de donner aux deux un statut équivalent et de ne pas considérer le film uniquement comme une "adaptation" (posant seulement des problèmes de transposition ou de contournement de la censure), mais bien comme une œuvre à part entière qu'on peut analyser sous l'angle de la critique cinématographique. Les commentaires sur le film de Kazan étaient généralement assez pauvres; les scènes ou plans mentionnés (la lampe sur le visage de Blanche, le miroir qui se brise au moment du viol) étaient souvent les mêmes. A une ou deux brillantes exceptions près, le jury est resté sur sa faim, s'attendant à davantage d'originalité dans l'analyse du film.

#### - Références, citations, analyse textuelle

Une leçon ne peut se passer d'analyse textuelle. Elle doit donc se nourrir de références à l'ouvrage. Celles-ci peuvent être générales (renvoi aux grandes lignes de l'intrigue ou aux structures de l'œuvre) ou porter sur des points précis (citations); il est même recommandé d'alterner points de vue micrologiques et macrologiques, de passer d'un éclairage de détail à une vision d'ensemble.

S'il est important de citer le texte, il l'est encore davantage de savoir analyser correctement ses citations: on attend des candidats une bonne terminologie critique et analytique, qui leur permette de mettre en valeur leurs exemples par des analyses ponctuelles. En règle générale, mieux vaut un nombre limité d'exemples bien choisis et commentés qu'un enchaînement de citations nombreuses qui risquent de tourner au catalogue.

Il convient également de présenter avec soin les citations: attention aux extraits mal coupés, ainsi qu'à la qualité de la lecture en anglais.

#### - Préparation à l'épreuve

Pour terminer sur (ce qui devrait être) une évidence, le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur la nécessité de s'entraîner sérieusement à l'exercice de la leçon durant l'année qui précède le concours, sans attendre d'avoir terminé les épreuves écrites pour s'y mettre. La plupart des prestations insatisfaisantes l'ont été moins en raison d'une connaissance déficiente des œuvres que d'une préparation inadéquate à l'épreuve, qui explique la fréquence de certains problèmes chez les candidats: mauvais débit, rapport malaisé au livre ou à des notes trop rédigées, difficulté à répondre avec naturel aux questions posées et surtout, comme on l'a déjà souligné, mauvaise planification du temps de l'exposé.

- Exemples de sujets

Comme les années précédentes, les sujets posés étaient de trois types: (a) une notion à discuter dans le contexte d'une œuvre, (b) une citation de l'œuvre (avec référence de la page d'où elle est extraite, afin de pouvoir repérer son contexte), (c) citation explicitée par une notion en français. En voici quelques exemples.

- Sujets de type (a):

Progression et digression dans *Confessions of an English Opium-Eater*  
Le jeu dans *The Knife Thrower and Other Stories*

- Sujets de type (b):

"Wand'ring in the wood" (II. 2. 41) dans *A Midsummer Night's Dream*

"It is impossible to see him clearly - especially as it is through the eyes of others that we take our last look at him." (*Lord Jim*, p. 201)

- Sujets de type (c):

"Things have got so twisted round and wrapped up i' unreasonable words" (p. 20): mots et maux dans *The Mill on the Floss*

"Teche us yonge men of youre praktike" (*The Wife of Bath's Prologue*, l. 187): innocence et expérience dans *The Canterbury Tales*

Benoît TADIÉ

## LEÇON DE CIVILISATION

Le jury a noté avec satisfaction que la grande majorité des candidats avaient travaillé sérieusement les trois questions au programme. Certains d'entre eux, parce qu'ils s'étaient en quelque sorte approprié les enjeux essentiels de ces questions, ont été en mesure de proposer des leçons aussi intéressantes qu'originales. Ils ont été récompensés en conséquence.

Compte tenu de résultats qu'il estime encourageants dans l'ensemble, et étant donné que deux nouvelles questions de civilisation figurent au programme de la prochaine session du concours, le jury a décidé de consacrer son rapport à des aspects méthodologiques, en espérant que ses recommandations aideront les futurs candidats à préparer sereinement et utilement l'épreuve de la leçon en français.

Rappelons pour commencer que les candidats ont le choix entre deux sujets différents. A connaissances égales, c'est de toute évidence la nature de la problématique qui pourrait (ou devrait) constituer l'élément déterminant de ce choix. Les candidats disposent de cinq heures pour préparer la leçon, et ils peuvent donc parfaitement prendre leur temps avant d'effectuer ce choix. On pourrait ajouter qu'ils ont sans doute plus intérêt à s'interroger sur les possibilités de réflexion offertes par les sujets proposés que de chercher à mesurer la proximité de ces mêmes sujets avec des « questions de cours ».

Comment élaborer une leçon ? On pourrait dire qu'une leçon, c'est d'une certaine manière une dissertation orale. S'il n'existe aucun dogme, aucune règle fixe dans ce domaine, on peut rappeler quelques principes généraux : une bonne leçon, c'est une réponse à une ou plusieurs questions, la démonstration d'une opinion étayée par des connaissances et des exemples, et c'est aussi la preuve administrée par un candidat qu'il est capable, sur un sujet donné, d'élaborer puis de mener à bien une réflexion informée, personnelle et convaincante. Il s'agit donc d'identifier la question ou les questions qui se dégagent d'un sujet, d'y répondre d'une manière ordonnée et claire.

Conformément à la tradition de l'exercice, les sujets étaient de type « notionnel » ou de type « citationnel ». Pour les uns comme pour les autres, il est indispensable d'examiner le libellé avec la plus grande attention : chaque terme doit être soupesé soigneusement. Ainsi une leçon sur « l'américanisme de Mencken » ne pouvait-elle faire l'impasse sur les acceptions possibles (idéologiques, politiques, linguistiques, historiques) du mot « américanisme ». De même, il était difficile de répondre à la question « la fondation de la Royal Academy a-t-elle sonné le glas du mécénat des aristocrates ? » sans rappeler brièvement le sens et les origines du mot « mécénat »... Pour les sujets citationnels, l'exigence de rigueur et d'attention au texte est redoublée, puisque toutes les citations sont en anglais : comment élaborer une leçon satisfaisante en passant sous silence les expressions les plus saillantes du texte cité ? Dans une citation, tout doit être compris. Le jury ne manque d'ailleurs jamais une occasion de le vérifier. Les candidats les plus avisés traduisent en français les formulations marquantes, puis ils s'en servent dans leur démonstration.

Sans trop entrer dans les détails, rappelons également qu'une leçon de civilisation s'appuie presque toujours sur la définition préalable d'un cadre, souvent de type historique ou chronologique, et plus généralement, sur une contextualisation : ainsi une citation de George Orwell datant de mars 1947 ne pouvait-elle s'appliquer d'emblée et sans autre forme de procès à l'ensemble de la période prise en compte par la question de la « Relation spéciale » (1945-1990). Le problème de l'ampleur chronologique de la question mérite toujours réflexion, au moment de l'élaboration de la problématique. Dans certains cas, il convient de traiter uniquement la période antérieure à la citation. En revanche, une citation d'ordre général peut imposer de traiter l'ensemble de la période au programme. Par ailleurs, la date et la source d'une citation sont toujours importantes : il est utile de savoir si l'opinion émise par un auteur était largement partagée, ou s'il s'agit d'un point de vue particulier. Dans ce dernier cas, il est nécessaire d'élargir le propos. En revanche, il n'est pas recommandé de consacrer beaucoup de temps à des développements théoriques ou étymologiques sans rapport direct avec la question posée.

Si le jury n'attend pas de plan-type sur une question donnée, il est en droit d'espérer l'annonce d'une démarche progressive et raisonnée : trop souvent, les candidats oublient d'annoncer leur plan, et trop souvent, les titres qu'ils attribuent à leurs « parties » sont longs et manquent de netteté et de fermeté. Il est bien rare qu'une leçon mal construite, ou dont le plan n'a pas été clairement annoncé, donne un résultat satisfaisant !

Ce que le jury cherche à évaluer dans cette épreuve, on l'a dit, c'est à la fois la connaissance d'un sujet et la capacité des candidats à conduire une réflexion personnelle et informée. Aussi le placage d'éléments de cours, voire la récitation d'un cours sont-ils presque toujours sanctionnés : un futur professeur doit être capable de penser de manière autonome, et savoir qu'une accumulation ou un catalogue de connaissances ne font jamais illusion longtemps. Il est toujours impossible, donc dangereux, de dire tout sur une question en une demi-heure.

Les candidats disposent de 30' pour la leçon proprement dite, après quoi le jury amorce un entretien d'une durée maximale de 15' au plus. Il est utile de rappeler que ce cadre doit être respecté. Le jury a relevé un nombre un peu trop élevé d'exposés brefs, parfois squelettiques. Moins fréquentes, mais souvent éprouvantes, furent les interventions trop longues, que le jury a été obligé d'interrompre.

Rappelons aussi qu'il convient de veiller à l'équilibre de la présentation : plusieurs candidats brûlent leurs vaisseaux dans des introductions trop développées pleines de détails inutiles, tandis que d'autres, confondant définition d'une problématique et annonce du plan, déroutent d'emblée leur auditoire. Dans toute la mesure du possible, les différentes étapes de la réflexion doivent être d'importance sensiblement égale, et les transitions assurées avec netteté certes, mais sans pour autant verser dans la mécanique. Il est indispensable de respecter le plan annoncé, et d'éviter les digressions et les changements de cap, toujours gênants pour l'auditoire. Enfin, on insistera sur l'importance du dialogue avec le jury : dans bien des cas, cet échange permet de corriger des erreurs, de préciser certains points, et partant d'améliorer l'impression globale produite par le candidat.

Pour terminer, quelques remarques aussi évidentes qu'essentiels. La leçon est une prestation orale, un exercice de communication publique pas très éloigné de ce qui constitue la pratique quotidienne d'un professeur : il est important de trouver le ton juste, d'éviter un débit trop lent ou trop rapide, de se libérer des notes, de regarder l'auditoire, bref de montrer que l'on est capable de parler en public. Tout en évitant les comportements excessifs et artificiels, les candidats doivent tenter de faire partager leur conviction. Enfin, on ne saurait trop insister sur le niveau et la correction de la langue : un futur agrégé d'anglais doit s'exprimer dignement en français.

Bernard GENTON et Jean-Paul RÉVAUGER

## EXPLICATION DE TEXTE DE CIVILISATION

### MODALITÉS DE L'ÉPREUVE

Les candidats disposent de deux heures pour élaborer le commentaire ordonné et méthodique d'un texte relatif à l'une des trois questions au programme. Cette année, les documents proposés - tous des sources primaires - se répartissaient comme suit :

- des textes extraits de Henry Louis Mencken, *A Mencken Chrestomathy*. New York : Alfred Knopf, 1949; Vintage Books (reprint 1982).
- des articles de presse, des extraits d'ouvrages ou de récits autobiographiques par des auteurs britanniques ou américains, sur le thème de la "Relation Spéciale."
- des extraits des *Discours* de Joshua Reynolds, des conférences ou des ouvrages de James Barry, de John Opie ou de Prince Hoare, sur la "Fondation de la Royal Academy."

Rappelons ici que pendant toute la durée de la préparation, les candidats peuvent consulter un dictionnaire unilingue anglais ainsi qu'un dictionnaire de prononciation. On ne saurait trop recommander le recours à ces ouvrages pour élucider des points de lexique ou pour vérifier les règles de prononciation en vue de la présentation orale. Celle-ci n'excède pas trente minutes et se trouve complétée par un entretien de dix à quinze minutes, pendant lequel le candidat répond aux questions des membres du jury.

### ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

La réussite de l'épreuve suppose l'acquisition d'une méthodologie solide et la pratique répétée de cet exercice canonique dans les études anglicistes. Soulignons que la première étape du travail consiste à lire (voire à relire) très attentivement le texte afin de le comprendre globalement tout en repérant les passages qui feront l'objet d'analyses plus approfondies. Trop souvent, cette année, les membres du jury ont pu regretter que les candidats s'égarèrent dans des interprétations hâtives ou réductrices de textes de Henry Louis Mencken parce qu'ils avaient négligé cette phase de lecture minutieuse.

Il convient ensuite de s'interroger sur la nature du document, l'identité de son auteur et sa date de publication en essayant de prendre en compte le public auquel il était destiné. Ainsi le fait que Joshua Reynolds dans ses *Discours* vante à l'envi, devant les étudiants de l'institution nouvellement créée, les mérites du "Grand Style" devait constituer un point de départ à l'explication de ce type de document. Le jury s'attendait à ce que les candidats replacent les déclarations du premier président de la Royal Academy of Arts de Londres dans leur contexte d'énonciation au lieu de les présenter candidement comme des confessions.

Le commentaire intervient en réponse à une problématique qui doit être définie par les candidats pour donner à leur propos une ligne directrice. Ainsi, on ne peut rendre compte de façon satisfaisante d'un extrait de l'ouvrage autobiographique d'Henry Kissinger, *Years of Upheaval*, sur les tensions diplomatiques entre Richard Nixon et Edward Heath, en évoquant l'auteur dans une première partie puis la relation spéciale dans une seconde. Le commentaire doit prendre la forme d'une démonstration logique, articulée autour de deux, trois ou quatre parties. Il se construit dans un va-et-vient heuristique entre texte et contexte: les candidats s'attachent à éclairer par leurs connaissances les idées et les concepts du texte proposé.

### QUELQUES RECOMMANDATIONS

S'exercer pendant l'année afin d'apprendre à gérer son temps de préparation et de présentation et éviter ainsi les commentaires bâclés, les prestations orales tronquées dans l'urgence ou au contraire diluées artificiellement afin de correspondre au format imparti.

Respecter la spécificité de chaque document et ne pas prendre le texte comme un prétexte à la récitation d'un cours.

S'astreindre à définir une problématique et à organiser son propos afin d'éviter le commentaire suivi et le piège de la paraphrase.

Soigner la forme de la présentation orale qui doit comprendre une introduction, un développement et une conclusion. Rappelons qu'il n'est pas superflu que de futurs enseignants veillent à l'intelligibilité de leur exposé en annonçant clairement leur problématique et leur plan, mais aussi en s'assurant que leur auditoire pourra suivre aisément le cheminement de leur pensée.

Mettre à profit l'entretien et les questions du jury pour compléter ou nuancer le commentaire en restant concentré jusqu'à la fin de la prestation.

### **LA NOTE D'ANGLAIS ORAL**

L'anglais oral des candidats est évalué lors de cette épreuve selon cinq critères principaux, les membres du jury devant apprécier la fluidité de l'expression, la qualité de l'accentuation, la justesse des phonèmes, la maîtrise de la grammaire et la richesse du lexique employé.

Sans sacrifier à la tradition du sottisier, nous noterons ici que le jury a été particulièrement surpris d'entendre certaines fautes récurrentes concernant des termes rendus plus essentiels par le choix des questions au programme.

Commenter un texte tiré de l'œuvre de Mencken sans savoir accentuer des mots comme *puritanism*, *democratic* ou *aristocrat* pose nécessairement problème et de nombreux candidats, par leur prononciation peu orthodoxe, assimilaient apparemment *quackery* (concept auquel l'auteur fait très fréquemment référence) et *quakers*.

De même, un commentaire sur la "Relation Spéciale" au cours duquel le candidat omet systématiquement l'article devant *United States* ou *United Kingdom* et évoque « the Truman's doctrine » fait assez mauvaise impression.

Enfin, pour que la *Royal Academy* ne soit pas en reste, notons par exemple les singulières difficultés de prononciation posées par un terme comme *hierarchy* ou encore certains problèmes de lexique comme l'utilisation de "*empirism*."

Plus généralement, on ne saurait trop conseiller aux candidats de varier leur vocabulaire (un conseil qui s'adresse aussi aux anglophones ou quasi-anglophones qui ont parfois la fâcheuse tendance à penser qu'un bel accent les dispense d'employer un lexique suffisamment riche) et d'éviter le recours au sempiternel "*the author talks of*."

Il est également important que les candidats prennent pleinement conscience du fait qu'il sera tenu compte de leur capacité à communiquer et à susciter l'intérêt dans le cadre d'un concours visant à recruter des enseignants.

Si l'entretien donne l'occasion aux candidats de compléter ou de nuancer le commentaire, il peut également permettre de révéler des talents de communication certes appréciables mais qu'il aurait été préférable de mettre en évidence pendant le commentaire.

Notons enfin que le conseil relatif à la nécessité de rester concentré jusqu'à la fin de la prestation demeure particulièrement pertinent en ce qui concerne la qualité de l'expression.

Isabelle BAUDINO et Alexis CHOMMELOUX

### **ÉPREUVE HORS PROGRAMME (EHP)**

Cette épreuve se compose d'une présentation de 20 minutes suivie d'un entretien de 20 minutes. Elle consiste à mettre en relation de façon synthétique trois documents, un de nature littéraire, un lié à la civilisation des pays anglophones, et un document iconographique.

L'épreuve, qui existe depuis cinq ans, semble aujourd'hui bien comprise et maîtrisée par les candidats. L'EHP est une épreuve complète qui évalue les qualités intellectuelles du candidat, ainsi que sa capacité à mobiliser la culture acquise durant tout son parcours d'angliciste. En effet, le fait que l'épreuve soit hors programme permet de soumettre à la réflexion du candidat le monde anglophone sous toutes ses facettes, dans toute sa diversité historique, géographique, formelle, et thématique. D'autre part, la présentation et l'entretien, de durée égale, exigent méthode et rigueur, ainsi qu'un certain sens de l'échange, de l'improvisation intelligente, et de la persuasion. L'épreuve donne ainsi au candidat l'occasion de démontrer sa culture propre, sa capacité à analyser, synthétiser et organiser, et son sens de la communication.

## LES DOSSIERS

Une quarantaine de dossiers a été utilisée cette année par le jury, chaque dossier étant soumis au maximum à huit candidats seulement (2 pour chacune des quatre commissions). Tous sont composés des trois documents de rigueur : document littéraire, document de civilisation, document iconographique. A l'intérieur de ce cadre précis, la plus grande variété règne. Les documents sont de nature très diverse : roman, théâtre, poésie ... pour la littérature ; philosophie, essais, discours politiques, analyses historiques, autobiographies ... pour la civilisation ; peintures, sculptures, photos, gravures, cartoons, publicités ... pour l'iconographie. Les dossiers peuvent porter sur une seule aire géographique (États-Unis, Grande-Bretagne, mais aussi Afrique du Sud, Canada ou Inde) ou associer des documents de plusieurs pays. Les documents couvrent une période historique très large (le plus ancien étant un extrait de *The History of the Kings of Britain* de Geoffrey of Monmouth de 1136 – traduit en anglais contemporain bien sûr – alors que le plus récent était un extrait du catalogue d'une exposition de la National Portrait Gallery sur Cecil Beaton en 2004). Certains textes sont longs (plusieurs pages de philosophie), certains très courts (un poème de quelques lignes), mais la longueur totale des deux textes est d'environ 2500 mots. Pour certains dossiers, le thème commun saute aux yeux, pour d'autres il est plus difficile à trouver. Le candidat confronté à un dossier « difficile », toutefois, n'est pas défavorisé car celui-ci peut offrir plus de choix d'approche et de problématisation, et le jury appréciera d'autant plus les efforts de mise en relation.

Voici des exemples des dossiers présentés cette année (les documents sont ou seront disponibles sur le site de la SAES) : <http://www.saesfrance.org> :

1. Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Women*, 1792 / Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847 / watercolour by Edward Francis Burney, *An Elegant Establishment for Young Ladies*, c. 1820
2. David Hume, *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, 1777 / Walt Whitman, *Song of Myself*, 1855 / bust by Robert Arneson, *Portrait of the Artist Losing His Marbles*, 1965
3. David Smith, "Tradition and Identity", 1959 / Anita Desai, *Games at Twilight*, 1978 / sculpture of five elements by Anish Kapoor, *1000 Names*, 1981
4. Eve Bertelsen, "Ads and Amnesia: Black Advertising in the New South Africa", 1998 / Zakes Mda, *Ways of Dying* / photograph by Santu Mofokeng, *Winter in Tembisa*, 1989
5. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 / Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, 1947 / watercolour by J. M. W. Turner, *A Storm (Shipwreck)*, 1828
6. Peter Conrad, "Beaton in Brilliantia", catalog of the Exhibition *Cecil Beaton : Portraits*, National Portrait Gallery, 2004 / Don DeLillo, *White Noise*, 1984 / contact sheet of Marilyn Monroe by Cecil Beaton, 1956
7. James Finn Garner, "Little Red Riding Hood", *Politically Correct Bedtime Stories*, 1994 / E. M. Forster, *Howards End*, 1910 / cartoon : *The Great Fear of the Period*, c. 1860
8. *The Homestead Act*, 1862 / F. S. Fitzgerald, "The Diamond as Big as the Ritz", 1922 / painting by Thomas Hart Benton, *Cradling Wheat*, 1938
9. Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population*, 1798 / Alexander Pope, *An Essay on Man*, 1733 / watercolour by William Blake, *Newton*, 1795
10. Walter Bagehot, *The English Constitution*, 1867 / George Gissing, *In the Year of Jubilee*, 1894 / painting by Horace Bonham, *Nearing the Issue at the Cockpit*, 1878
11. G. M. Trevelyan, *English Social History*, 1942 / D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, 1928 / photograph by W. Eugene Smith, *Three Generations of Welsh Miners*, 1950
12. Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, 1918 / Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1885 / photograph by Ralph Eugene Meatyard, *Untitled (Boy in Old Man's Mask with Doll)*, c. 1960

## **LA PRÉPARATION DE L'ÉPREUVE**

Le candidat dispose d'un temps de préparation de 5 heures. Pendant toute la durée de la préparation, il dispose de l'Encyclopædia Britannica, d'un dictionnaire unilingue, ainsi que d'un dictionnaire de prononciation.

La présence de cette documentation est utile pour vérifier quelques données et cadrer le dossier, mais l'EHP n'est pas une épreuve d'érudition : attention donc à l'étalage d'une culture peut-être récemment acquise lors de la préparation. Le dictionnaire de prononciation est utile pour vérifier des mots et surtout des noms propres que le jury s'attend à entendre prononcer correctement.

## **LES ATTENTES DU JURY**

### Langue et communication

La capacité à communiquer entre pour partie dans la note d'anglais et prouve la capacité du candidat à soutenir l'intérêt de son auditoire. L'enfermement dans les notes est à proscrire, car cela donnerait un écrit oralisé sans vie. Le volume sonore doit être convenable, ni trop haut, ni trop bas. De même le débit doit être suffisamment lent pour permettre au jury de prendre des notes, sans l'être trop car il aurait alors du mal à retenir son attention.

La chaîne parlée ne doit être ni trop monotone, ni trop heurtée, au risque de trahir le rythme authentique des énoncés anglais. Attention à l'intonation des phrases, à l'accentuation des mots, à la prononciation des phonèmes, à la correction de la grammaire, et à la richesse du lexique, catégories qui évaluent l'aptitude du candidat à s'exprimer dans un anglais correct, authentique et riche qui peut servir de modèle dans une situation d'enseignement.

### Présentation

Le candidat présente le dossier en 20 minutes. A partir de la réalité des documents, que l'on peut présenter et caractériser rapidement, il faut dès le départ annoncer une problématisation du dossier et préciser, sous forme de plan, les étapes de l'argumentation choisie.

Le plan proposé doit être clairement énoncé lors de l'introduction, suivi pendant le développement et tenu dans les temps. Il arrive très souvent que les présentations d'EHP soient incomplètes. Le candidat ne disposant que de 20 minutes, et non 30 comme pour la leçon et l'explication de texte, il est nécessaire d'aller rapidement à l'essentiel, de sélectionner et de synthétiser ses idées. Si le candidat est interrompu par le jury (on le prévient deux minutes avant la fin), il ne doit pas tenter de dire tout ce qui lui reste à un rythme effréné (et incompréhensible pour le jury) ; le jury appréciera une capacité à synthétiser rapidement les points forts qui restent à couvrir et à passer à la conclusion.

Le plan, qui incarne donc les étapes de la problématique, peut être en deux ou trois parties. L'important est qu'il soit pertinent par rapport au dossier, cohérent dans sa progression (allant du littéral, du concret, du plus simple, vers le symbolique, le caché, le plus complexe) et qu'il s'appuie sur une mise en relation équilibrée des documents.

La difficulté essentielle de l'épreuve est de concilier l'esprit de synthèse fondé sur la logique de l'analogie et de la ressemblance, et la prise en compte de la spécificité des documents. Le propos synthétique est le résultat d'une prise de position par rapport au dossier, d'un processus de réflexion et de choix sur les axes du dossier ; il doit se nourrir d'un travail de circulation fluide entre les documents, chaque document étant traité à la fois comme un élément d'un thème commun mais aussi comme une entité individuelle dont la singularité formelle et thématique doit être mise en valeur par des micro-lectures.

### Entretien

Il dure un maximum de 20 minutes. Si la présentation démontre la capacité du candidat à construire un discours magistral à la française, l'entretien fait plutôt appel à des qualités « anglophones » d'aisance dans la discussion et de capacité à rebondir.

Le jury ne pose pas de questions-pièges dont l'unique but serait d'embarrasser le candidat, ni de questions types qui attendent des réponses types. Les questions du jury découlent surtout du propos tenu dans sa présentation par le candidat, à qui il est demandé d'éclaircir, de développer ou de nuancer certains points. On peut également vérifier s'il a bien compris le sens de certains mots. Les questions peuvent aussi permettre au candidat qui a été interrompu de traiter les points qu'il avait annoncés. Enfin, certaines questions peuvent proposer au candidat de nouvelles interprétations du dossier qui lui demandent de confronter sa pensée à une pensée autre.

Le jury appréciera au cours de l'entretien la capacité du candidat à défendre sa position avec souplesse, à improviser avec présence d'esprit, et à échanger de façon naturelle mais réfléchie.

Le jury vérifie brièvement les notes du candidat à la fin de l'épreuve afin de s'assurer que la présentation était un véritable exposé oral.

Laurence CROS

## MAÎTRISE DE L'ANGLAIS PARLÉ

Le jury d'un concours dont l'objectif principal est le recrutement de futurs professeurs d'anglais se doit d'être très exigeant sur la qualité de l'anglais parlé des candidats. À l'oral, cette qualité est évaluée à deux reprises : lors de l'explication de texte et lors de l'épreuve hors programme. Chaque jury tient compte non seulement de **l'exposé oral** fait par le candidat à partir de ses notes (qui sont, d'ailleurs vérifiées par le jury à la fin de l'épreuve pour éviter une éventuelle lecture *in extenso* d'un texte entièrement rédigé), mais également de la **lecture** d'un extrait du texte étudié, et de l'anglais, forcément moins apprêté, plus spontané, parlé par le candidat lors de **l'entretien** avec le jury. Cette évaluation est basée sur les critères suivants :

1. la chaîne parlée et l'intonation (c'est-à-dire, la dimension "musicale" de la langue : les rythmes, la modulation de la voix, le débit, la "fluidité", l'accent de phrase...),
2. l'accentuation des mots,
3. la prononciation des phonèmes,
4. la richesse lexicale,
5. la précision grammaticale,
6. les capacités de communication.

Cette année, le jury a eu le plaisir d'entendre des candidats, qui, grâce à une très bonne diction, à un lexique riche et à une langue d'une certaine qualité et authenticité dans pratiquement tous ces domaines, ont su faire passer leur message de manière claire et convaincante. Ces candidats ont eu de très bonnes notes d'anglais parlé (plus de 15 sur 20). D'autres candidats, dont l'anglais s'est révélé occasionnellement déficient dans un ou deux des domaines cités, ont reçu des notes situées dans une fourchette de 10 à 14 sur 20. D'autres, plus nombreux, ont eu des notes médiocres (de 5 à 9 sur 20), soit en raison d'une imprécision relativement fréquente sur le plan de l'accentuation, de la grammaire ou du vocabulaire, soit à cause d'une prononciation souvent inexacte de certains phonèmes, soit à cause de problèmes de communication (débit très hésitant, diction peu claire, lecture laborieuse de notes trop rédigées...). Des notes au-dessous de 4 sur 20 signifient généralement que l'accentuation et la prononciation sont systématiquement déficientes, que les schémas intonatifs ne sont pas en place ou bien que le candidat a commis de graves erreurs grammaticales.

Même si l'émotion et la nervosité, qui sont tout à fait compréhensibles lors d'une épreuve orale d'agrégation, peuvent avoir une influence sur l'anglais parlé du candidat, elles ne suffisent pas à expliquer toutes les carences constatées par le jury cette année. Pour les futurs candidats à l'agrégation, voici, domaine par domaine, les défauts les plus fréquents constatés en anglais parlé au cours de la dernière session, et les points précis qui méritent une attention particulière lors de la préparation du concours :

### 1. la chaîne parlée et l'intonation

- \* Un débit haché, hésitant, ponctué de bafouillages et de répétitions.
- \* Un anglais terne, monocorde, dépourvu de modulations de la voix.
- \* Une intonation systématiquement montante en fin de phrase, notamment sur les pronoms (*depend on 'us, do not affect 'him*).
- \* Raccourcissement systématique des syllabes longues, conférant à l'intonation anglaise des rythmes français (et l'anglais, qui est normalement "*a stress-timed language*", devient "*syllable-timed*"...).
- \* "*Teacher-speak*" : les syllabes et les mots sont détachés, trop bien articulés et l'anglais perd ses rythmes naturels.

### 2. l'accentuation des mots

- \* Sur-accentuation des syllabes faibles en position finale (*\*pat'tern, \*sys'tem, \*con'jure up, \*se'cond, \*con'quer, \*po'em...*)
- \* Méconnaissance de l'accentuation de certains mots courants de deux syllabes (*event, return, towards, himself*, qui sont systématiquement accentués sur la première syllabe au lieu de la deuxième, tandis que *a present, an image* sont accentués sur la deuxième au lieu de la première).
- \* Certains verbes courants sont accentués sur la première syllabe au lieu de la deuxième : *occur, refer, commit, fulfil, prevail, concern...*, d'autres sur la deuxième au lieu de la première : *promise, herald...*
- \* Méconnaissance des mots de deux syllabes à accentuation variable : *contrast, object, subject, present, rebel* etc. qui, en tant que verbes, doivent être accentués sur la deuxième syllabe, et, en tant que noms ou adjectifs, sur la première. (Le mot *comment* est une exception, étant accentué sur la première syllabe, comme nom et comme verbe, en anglais britannique, alors que le verbe *to comment* est accentué sur la deuxième syllabe en anglais américain).

\* Déplacement de l'accent de certains mots polysyllabiques. Par exemple, *adjective, narrative, imagery, ignorant...* sont accentués sur la deuxième syllabe (au lieu de la première) et *develop* sur la troisième (au lieu de la deuxième) ; *narrator, referring, monotonous...* sont accentués sur la première (au lieu de la deuxième).

\* Méconnaissance de la règle concernant les verbes qui se terminent par *-ate, -ize, -yse, -fy, -aph*. Ces verbes doivent toujours être accentués 2 syllabes avant la fin : *as'sociate, com'municate, 'compensate, 'dominate, 'fascinate, reha'bilitate, 'emphasize, 'realize, dis'organize, 'analyse, 'specify, in'tensify...*

\* Accentuation du mauvais élément des mots composés : *'English films* au lieu de *English 'films*, *sub-'titles* au lieu de *'sub-titles, will-'power* au lieu de *'will-power...*

### 3. la prononciation des phonèmes

Hormis les erreurs traditionnelles, dont tous les candidats devraient se méfier et qu'il faut éviter à tout prix (par exemple, la prononciation identique des mots *still* et *steal*, ou du mot *used* dans les expressions *used to do* et *be used to doing*, la prononciation approximative du *th*, par exemple, dans les mots *south* et *southern*, du *h* aspiré ou non-aspiré dans *honour, honey, house, hour...*), nous avons constaté cette année chez de nombreux candidats une tendance à mal prononcer certaines voyelles :

\* la lettre *o* des mots *above, become, colour, love, mother, thoroughly, worry* est trop souvent prononcée comme s'il s'agissait du phonème que l'on trouve dans *cot* et non pas celui de *come* ou de *cut*.

\* le son-voyelle des mots *caused, drawn, fought, law* qui, chez certains candidats, ressemble plus à la diphongue de *phone* qu'à la voyelle longue des mots *door* ou *for*.

\* le raccourcissement systématique de la voyelle longue de *story, glory...*

\* la déformation des voyelles suivies de la lettre *n* dans certains mots, les transformant en voyelles nasales : *want, won, wandering...*

\* la confusion entre certains mots apparemment similaires : *model* et *modal, forward* et *foreword...*

\* la mauvaise prononciation de mots simples et très courants, tels que *allows, drama, echoes, idea, pretty, question, said, says, southern...*

### 4. la richesse lexicale

Le vocabulaire de certains candidats est souvent imprécis, pauvre ou répétitif, et d'autres candidats ne maîtrisent pas suffisamment les outils de base de l'analyse littéraire. Sans en dresser une liste exhaustive des erreurs lexicales commises, nous attirons l'attention des futurs candidats sur quelques exemples des fautes récurrentes à éviter :

\* *all along the text* ou *during the text* (au lieu de *throughout the text*).

\* *alliterations in 's'* (au lieu de *the alliteration of 's' sounds*).

\* *is raised up in the reader* (au lieu de *is aroused in the reader*).

\* *cynic* (adj.), *\*tragical* et *\*humoristic* (à la place des formes plus usuelles *cynical, tragic et humorous...*)

### 5. la précision grammaticale

Les imprécisions grammaticales les plus fréquentes sont les suivantes :

\* Absence (ou présence abusive) des '-s' finaux :

\* Confusion dans l'emploi de certains verbes, par exemple, *remember / remind / recall ; remark / note / notice ; say / tell...*

\* Emploi abusif de l'article : *\*the chapter nine, \*the line fourteen, \*the pervading death...*

\* Mauvais choix de prépositions ou de particules : *\*arrival to London, \*threatens him of revealing, \*participates to, \*to discuss about, \*she obeys to...*

\* Présence erronée du pronom *it* dans certaines expressions introductives : *\*as these words show it, \*as it has already been said, \*as it is shown in the first paragraph...*

### 6. les capacités de communication

Même de bons anglicistes sont pénalisés si leur débit est trop rapide ou monocorde, si, sans lever les yeux, ils donnent l'impression de lire, de manière peu naturelle, un texte entièrement rédigé, ou si, tout simplement, ils n'arrivent pas à transmettre leurs idées de manière efficace et vivante. Un exposé oral est une occasion pour les candidats de convaincre le jury, c'est-à-dire d'amener le jury à considérer que les idées exprimées sont pertinentes et justifiées. Sans nier l'importance primordiale du contenu de l'exposé, il est évident qu'une diction claire, une voix bien posée, un anglais riche, varié et agréable à entendre contribuent de manière non négligeable à rendre le discours plus convaincant. Les meilleurs candidats, cette année, ont su allier des idées pertinentes, une grande compétence linguistique et de réelles capacités de communication.

## **ÉPREUVE DE COMPRÉHENSION ORALE ET TRADUCTION**

Les candidats de la session 2004 se sont présentés, pour la plupart, préparés, voire bien préparés à l'épreuve de compréhension orale. Seul un très petit nombre de candidats en ignore encore le déroulement et quelques candidats se sont présentés en ne s'étant visiblement jamais entraînés dans les conditions du concours.

### **LE DÉROULEMENT DE L'ÉPREUVE**

Le candidat écoute un enregistrement dans son intégralité une première fois, puis il dispose d'une minute de pause, avant d'écouter ce même enregistrement, cette fois fragmenté en quatre segments. Il restitue en français le contenu de l'enregistrement segment après segment.

Le jury ne connaît pas le document et le découvre en même temps que le candidat.

### **LES SUPPORTS**

Les enregistrements sont des extraits d'émissions radiophoniques.

#### **Les thèmes abordés**

- la vie artistique et le monde des lettres (entretien avec Wole Soyinka, l'œuvre de Updike, les contes de fées, le cinéma mormon, Trollope, le recyclage des graphiques Powerpoint en œuvre d'art, Armani au Guggenheim) ;
- le monde des sciences et des techniques : (explorations sur Mars, géologie du Devon, sondages et lois statistiques, archéologie, la recherche médicale et vétérinaire, l'alimentation) ;
- faits de société (le National Trust, l'augmentation des droits d'inscription dans les universités du Royaume-Uni, le régime de Toby, chat obèse, (à traiter avec une pointe d'humour), mariages gays aux Etats-Unis, les questions d'éducation scolaire) ;
- histoire de la société : la vie d'une demi-mondaine dans le Soho du 18<sup>e</sup> siècle, l'histoire de Tupperware, la médecine dans l'Angleterre du 18<sup>e</sup> siècle, la vie à la cour sous Elisabeth I.
- vie politique et questions juridiques (à un niveau de vulgarisation, il va de soi)

#### **Typologie des difficultés**

Les enregistrements présentaient des difficultés variées liées à :

- la densité du contenu (la ratification du traité de l'Union européenne, son incidence sur le calendrier des *General Elections* au RU) ;
- la rapidité d'échanges polémiques et/ou humoristiques (le rugby est-il un sport aussi noble et grandiose que le football ?) ;
- la complexité de la question traitée (les prises de position des intellectuels américains par rapport à la Guerre Froide et à l'Islam) ;
- l'ancrage dans un vécu quotidien, très concret (le salon automobile de Detroit) .

### **LES ATTENTES DU JURY**

Les facteurs essentiellement déterminants dans la réussite de l'épreuve sont l'exhaustivité de la restitution d'une part, la qualité de l'expression française d'autre part.

#### **Exhaustivité de la restitution**

Celle-ci ne doit pas être limitée à simple résumé. L'on attend du candidat qu'il ait compris, dans toutes leurs nuances, les propos des locuteurs. Le candidat doit rester au plus près de ce qui est dit, sans pour autant tomber dans une restitution mot à mot, maladroite, qui perdrait le fil conducteur de l'enregistrement. Par ailleurs, le ton de l'entretien doit aussi être donné : remarques humoristiques, provocatrices, indignées...Le cas échéant, le candidat souligne les rires, tient compte des bruits de fond pour mentionner les lieux.

Un complément d'explication sur un mot, un lieu peut être donné par le candidat s'il l'estime nécessaire, toutefois, ce type d'ajout doit être limité au strict minimum. Par ailleurs, le candidat ne doit pas commenter, voire plaquer sa propre vision des choses, ou interpréter le propos des locuteurs. Par exemple, il est inutile de mentionner le combat féministe de Brownie Wise, qui a lancé le système de

vente particulier à la compagnie Tupperware dans les années soixante, car nulle mention n'en était faite dans l'enregistrement, ou bien d'ajouter : "la victime aurait *soi-disant* eu une crise cardiaque", à propos de la victime d'une agression, alors qu'aucun doute n'avait été exprimé par le locuteur.

L'introduction, dite "chapeau", doit être concise : indiquer le pays où l'entretien (ou débat ou enquête) a été mené et le thème du débat. Une ou deux phrases suffisent, sinon, l'introduction devient redondante. Plusieurs candidats ont ainsi perdu du temps en mentionnant dans l'introduction les grandes lignes de l'entretien ou du débat ou bien encore en déclinant l'identité et la fonction des invités alors que cela peut être fait simplement au début de la restitution du segment 1.

### **- Qualité de l'expression française**

Les candidats doivent s'exprimer dans une langue soutenue ; la syntaxe doit être souple, adaptée à la complexité de certains propos exprimés par les locuteurs et faire apparaître les contradictions et les liens logiques. Le lexique doit être précis et respecter le registre de la langue du locuteur. Si ce dernier s'est exprimé de façon familière, le candidat le signale au passage.

## **LES CONSTATS**

### **Des progrès indéniables pour l'ensemble des candidats**

Cette épreuve est une épreuve contre la montre où la capacité de prise de notes très rapide doit être doublée d'une capacité à improviser immédiatement, dans une langue construite et châtiée, une restitution fidèle. Autant dire que cette épreuve – la seule pour laquelle il n'existe aucun temps de préparation – doit justement être préparée sur le long terme. S'exprimer de façon logique, construite, dans une langue de bonne tenue, tout en traduisant le raisonnement d'autrui ne s'improvise pas le jour du concours. Non seulement les candidats doivent s'entraîner à l'écoute, mais ils doivent également s'entraîner à la restitution à haute voix, devant un public, pour apprendre à gérer hésitations, rapidité à passer d'une langue à l'autre.

**Le jury a été très favorablement impressionné par les progrès accomplis par les candidats pris dans leur ensemble, surtout dans la compréhension du support. Nous avons eu le plaisir de constater qu'une grande partie des candidats avait tenu compte des recommandations données dans les rapports précédents.**

Certains ont très bien surmonté les difficultés de l'épreuve. Ces candidats se sont efforcés de varier les verbes introduisant les phrases au discours indirect, ils se sont attachés à employer une langue à la fois précise, correcte et élégante tout en restituant le contenu de l'enregistrement avec une exhaustivité remarquable, dans des domaines aussi variés que la géologie du Devon ou bien encore le Salon de l'automobile à Detroit, le système des radars de détection de dépassement de vitesse, ou l'analyse de l'attitude de certains intellectuels américains aveuglés par une idéologie anti-américaine.

### **Des difficultés persistent dans la qualité de la langue française**

Certains candidats s'expriment dans une langue dont la syntaxe est incorrecte : oubli de l'accord des participes passés : "il l'a rejoint", au lieu de "rejointe"; "surtout que..." au lieu de "d'autant plus que..."; on note également des fautes d'usage : "la journaliste féminine", les "politiciens", "se perpétrer" et "se perpétuer" confondus, "la gente masculine" au lieu de la "gent masculine", "inclue" (traité comme "exclue") au lieu de "incluse".

On veillera également au niveau de langue : "elle est tombée enceinte", *annoyed* traduit par "embêté", des tournures relâchées comme "ça a à voir avec le développement de l'industrie".

Attention aux calques également, erreurs certes classiques, mais toujours recommencées... : *tariffs*, traduit par "tarifs" au lieu de "droits à payer", *opportunity* qui devient "opportunité" au lieu d'"occasion", "alternative" employé au sens anglais, ("l'autre choix") au lieu de "l'existence de deux possibilités", *domestic law* qui devient "loi domestique", *agenda* traduit par "agenda", *realise* qui devient "réaliser" au lieu de "se rendre compte", *liberal* invariablement traduit par "libéral". *They wander into the shop*, traduit par : "elles errent dans les rayons." Ils sont "en dettes", elle a un "diplôme de maths" (*a maths graduate*), alors que le français préfère : "elle a fait des études de mathématiques".

Quand ils citent les différents locuteurs, les candidats devraient s'abstenir d'employer le terme "le monsieur...la dame". Il est préférable également de varier le mot "intervenant" : l'invité, le chercheur, l'universitaire, le généticien, ...si l'on n'a pas réussi à restituer le nom de famille. On évitera également de mentionner les interlocuteurs par leur prénom.

## Les difficultés en compréhension

En compréhension, la ligne de partage entre prestations honnêtes, mais moyennes, et prestations excellentes est constituée par la connaissance plus ou moins fine du lexique de la langue, de la culture des pays anglophones, que ce soit culture au sens universitaire, (reconnaissance de repères historiques, artistiques) ou culture au sens de "vécu ancré dans la vie quotidienne d'une société spécifique".

### - le lexique

Citons quelques exemples de mots qui n'ont pas été reconnus par des candidats qui, globalement, comprenaient le propos de façon satisfaisante : *canoedling, bankrolled, beacons* (au sens figuré), *zany, to pawn, catch-22, swashbuckler, stringent regulations, loophole, mink coats*, (sans doute parce qu'ils se trouvaient être dans un tupperware!) *premium pay, blanket – ban, catering, bodices*. C'est à dessein que nous extrayons ces mots dans le désordre et hors de leur contexte, afin de souligner une des difficultés propres à la compréhension orale : à savoir, la possibilité pour ces mots d'apparaître de façon imprévisible et fugitive au détour de la conversation, ce qui exige un degré de connaissance de la langue plus approfondi que celui qui permet de comprendre ces mots à l'écrit dans un contexte plus tangible et moins fugace pour le lecteur.

### - segmentations délicates

*straight sex/gay sex, catch-all law* non perçus, *lettuce* compris comme *letters*, les négations non perçus, *hadn't any doubts...* compris comme *had doubts*, suite à l'effacement de <n't>

- mots transparents : *the /sa?ki/of football* n'aurait pas posé problème si le candidat avait pu lire ce mot : *the psyche of football...*, ou bien encore *arboretum*.

- les initiales n'ont pas toujours été perçues : RSA (Royal Society of Arts), RAC (Royal Automobile Club), EU, FDA (Food and Drug Administration), SUVs, (*sport utility vehicles*), MEPs, sans parler de MPs... Les candidats doivent s'entraîner à percevoir ces initiales qui, à la lecture, ou dans un contexte bien programmé ne seraient pas un problème, mais le sont dans le continuum sonore. On pourra utilement consulter l'entrée *royal* de *The New Oxford Dictionary of English* !

### - les nombres et dates

La prise de conscience de ces phénomènes sera d'un double intérêt : permettre aux candidats de réussir le concours, mais également de comprendre l'importance d'une réflexion sur la grammaire de l'oral qui leur sera fort utile lorsqu'ils exerceront devant des élèves, voire des étudiants.

## Les points culturels

- Les candidats devraient connaître les noms propres géographiques, les noms d'institutions, les noms de lieux porteurs d'histoire, connus de tout anglophone ayant un minimum de culture.

*Austria* a été confondu avec *Australia*, soit, mais dans un contexte décrivant la vie intellectuelle intense à Vienne au début du vingtième siècle et mentionnant Freud, Mahler, l'erreur aurait dû être aisément réparée.

A l'inverse *New South Wales*, devient le sud du Pays de Galles, alors que les noms *Victoria* et *Sydney* sont mentionnés dans le même enregistrement. *Nairobi* est en "Afrique", soit, mais dans quel pays ? Une candidate n'a pas identifié *Delhi*. Le terme *Continental Europe*, par opposition aux îles Britanniques et à l'Irlande n'a pas été compris.

Enfin, il est difficile d'admettre qu'à l'oral de l'agrégation d'anglais, mondes irlandais et britannique soient parfois encore confusément perçus comme appartenant à la même nébuleuse. Une émission, enregistrée en Irlande, traitant d'une question propre à l'Irlande est devenue une émission traitant d'un problème en Grande-Bretagne... Enfin, Angleterre et Grande-Bretagne sont parfois employés comme si les deux mots étaient interchangeables.

Nous conseillons aux candidats d'étudier avec soin les atlas, notamment les pays anglophones, les pays du Commonwealth, mais aussi les autres.

Etudier également avec soin les quartiers de Londres, New York, ou autres capitales culturelles, empreintes d'histoire : *Saville Row, The Burlington Arcade, Shepherd's Bush, The Chelsea Marina, the V and A (Victoria and Albert Museum)* n'ont pas toujours été identifiés.

Les titres de noblesse ou titres honorifiques ont pu poser problème ; *Dame Shirley* est un titre qui n'a rien à voir avec *Madame Shirley*...

Les noms d'organismes caritatifs, comme *Christian Aid, Oxfam*; les noms de magasins : *ASDA, Tesco, Mothercare*, les noms de journaux également. *The Los Angeles Times*.

*Thomas Chippendale, Wilkie Collins, Trollope, John Donne, Ben Jonson, Sir Walter Raleigh, The Juilliard School, Carnegie Mellon* n'ont pas toujours été identifiés, l'écrivain *John Updike* était inconnu d'un candidat.

- connaissance de la vie politique et juridique

Citons des termes juridiques ou politiques, pourtant d'usage fréquent, qui n'ont pas toujours été reconnus : *shadow cabinet, remand in custody, circumstantial evidence, deputized*. Une candidate s'est demandé comment traduire *Euro-sceptic*. Apparemment, le système du calendrier des *General Elections* au Royaume Uni est inconnu de certains candidats. Aux Etats-Unis, *county, city, federal, primary, run-off elections* a été résumé en "élections régionales et nationales américaines".

- Les prénoms : les reconnaître est le signe d'une proximité avec la langue, "Trevor" ou bien encore "Neil" n'ont pas été repérés.

## CONSEILS DE PRÉPARATION

Il est irréaliste de demander aux candidats, majoritairement jeunes, de connaître les pays anglophones aussi profondément qu'un *native speaker* ou encore un universitaire ou professeur ayant acquis au cours des années une culture qu'il n'avait pas non plus à l'âge des candidats.

Toutefois, il est tout à fait possible pour les candidats de compenser ce déficit par une préparation programmée et cohérente.

Il convient de ne pas considérer les systèmes juridiques anglais/américains et français comme superposables. Nous conseillons aux candidats d'établir des tableaux de correspondance, entre les systèmes politiques et juridiques britanniques, américains et français, sans bien sûr entrer dans une technicité de langue de spécialité. *attorney, High Court, Secretary of State*, autant de mots dont il faut avoir préparé à l'avance les équivalents.

Nous conseillons aux candidats de travailler thème et compréhension orale en complémentarité tout au long de l'année. Il est désormais très facile d'accéder aux émissions radiophoniques de son choix sur Internet. On a désormais accès, cela a déjà été dit dans les rapports précédents, à un nombre pléthorique de radios.

Nous leur conseillons de repérer les sujets qui font l'actualité au cours de l'année ainsi que la composition des gouvernements, leurs récentes décisions et prises de position, et de croiser les documents, écrits et oraux, en français et en anglais, que l'on peut trouver sur ce sujet. Cette année par exemple, la sortie d'un film comme *The Passion of The Christ* par exemple, qui a suscité remous et controverses, les *top-up fees* au Royaume-Uni, les explorations sur Mars...

Il faut par ailleurs connaître les grandes figures du monde anglophone littéraires, artistiques, économiques et politiques.

Travailler en chassé-croisé français, anglais à l'écrit et à l'oral, en constituant des dossiers lexicaux sur les thèmes mentionnés plus haut, à partir de documents écrits de la presse française et du monde anglophone et d'enregistrements permettra aux candidats de mémoriser en profondeur le lexique si précieux pour la deuxième partie de l'épreuve, le thème.

C'est ainsi que l'on pourrait éviter les contresens ou omissions de pays : prenons l'exemple de la Lettonie, *Latvia*, traduit par \*Lettonia ou \*Lettony... De même un travail approfondi et systématique sur la prise de notes des nombres en compréhension orale est-il complémentaire de leur emploi correct en thème : on éviterait ainsi des erreurs graves comme *four \*billions inhabitants in Singapore...*

Marie-France CHEN-GÉRÉ et Florence PERRONIN

## THÈME ORAL

### *I. Nature de l'épreuve*

L'épreuve de thème oral, quoique courte — 5 minutes de préparation, une dizaine de minutes au maximum pour la dictée et un entretien avec le jury d'un maximum de 15 minutes — reste un exercice éprouvant, car il suit directement l'épreuve de compréhension et il se déroule pendant l'après-midi d'une journée au cours de laquelle le candidat est déjà passé devant le jury de l'épreuve à option.

Cette année encore, les extraits provenaient de sources diverses et variées. Tous les grands quotidiens nationaux — *Le Monde, Libération, Le Figaro* ... — étaient représentés, ainsi que certains journaux régionaux — *Ouest-France, Presse Océan, Le Dauphiné Libéré* —, sans oublier des hebdomadaires de grande distribution, tels que *Le Point, Le Nouvel Observateur, Le Magazine Littéraire, L'Express,*

*Télérama*, *Le Canard Enchaîné*, ou encore des publications d'intérêt plus spécialisé, comme *Géo* ou *Sciences et Avenir*.

Dans la continuité des années précédentes, les thèmes abordés couvraient des domaines très larges, comme recensions ou critiques de films et d'ouvrages littéraires, faits de société (obésité, mécénat, vente sur Internet...), faits d'actualité politique, juridique, économique ou autre (élargissement de l'UE, problèmes liés à l'ESB, l'emploi, l'activité syndicale...), pratiques sportives (parapente, alpinisme...).

Dans sa préparation, le candidat doit donc veiller à étendre ses recherches au-delà des seules questions d'actualité. A ce titre, la guerre en Irak, par exemple, n'a été évoquée que dans un texte, et encore, de manière indirecte. Toute question d'intérêt général comme particulier devrait susciter la curiosité de l'agrégatif, qui se constituera un fond lexical le plus large possible par une lecture régulière et assidue de la presse anglo-saxonne et francophone. Si les recueils de terminologie ont leur intérêt, ils ne se substituent nullement à ce travail individuel, qui seul sera à même de donner au candidat la maîtrise du mot juste en contexte, indispensable pour un rendu le plus authentique possible du texte-source.

## **II. Déroulement de l'épreuve**

L'extrait à traduire est court (une centaine de mots), mais, on le rappelle, le temps de préparation l'est également. L'épreuve de thème oral permet certes d'évaluer les capacités d'un candidat à gérer des difficultés d'ordre lexical, mais elle permet par-dessus tout de vérifier ses réflexes de traduction.

Le jury découvre le texte à traduire au même moment que le candidat, qui dispose de 5 minutes pour préparer sa traduction.

Pendant cette période de préparation, le candidat est libre de prendre autant de notes qu'il le souhaite, voire de rédiger sa traduction dans son intégralité.

A l'issue de ces 5 minutes, il est invité à dicter sa traduction. Le jury peut lui demander de répéter tel ou tel segment, le plus souvent pour s'assurer de la bonne compréhension de ce qui est dicté.

Certains candidats ont choisi de rédiger leur traduction en même temps qu'ils la dictaient : le plus souvent cela a permis un débit confortable pour le jury, mais dans certains cas l'effet inverse s'est produit, ce qui a donné lieu à des dictées saccadées au débit hésitant. Au candidat de choisir la méthode qui lui convient le mieux.

A la fin de la dictée, le jury demande au candidat s'il souhaite qu'un court passage de sa traduction lui soit répété (un segment, une ou deux phrases complètes). Il va de soi qu'en aucun cas l'intégralité de la traduction ne pourra être relue, compte tenu de la durée limitée de l'épreuve. Le candidat a cependant la possibilité d'effectuer les modifications qu'il juge nécessaires.

Vient ensuite un entretien avec le jury, d'une durée maximale de 15 minutes, dont le but est d'élucider certains choix de traduction du candidat, qui a toujours et encore la possibilité de procéder à des modifications. Cet entretien peut indifféremment porter sur des segments correctement traduits ou sur des segments jugés peu authentiques : dans tous les cas, le jury demande au candidat de justifier ses choix de traduction (pourquoi telles expressions ou forme, tels temps ou aspect... plutôt qu'un(e) autre), le cas échéant afin de l'inciter à les modifier. A titre d'exemple, chaque occurrence du pronom « on » dans un même texte-source ne sera pas nécessairement rendue par le même terme en anglais (*one, you, we, people, they*) ou par la forme passive : le jury demandera au candidat de s'expliquer sur son choix d'une traduction uniforme ou au contraire de justifier le pourquoi d'une variation.

Il est à cet égard impératif que le candidat maîtrise le lexique de la traductologie — qu'il connaisse la différence entre modulation et transposition, ou entre modal radical et épistémique, notamment. Trop souvent, le jury s'est vu donner des pseudo-explications sous forme de sentences expéditives (« ça ne se dit pas en anglais » ou autre « ça ne sonne pas bien »). Pour autant, l'entretien ne doit nullement être l'occasion d'une « leçon » de linguistique sur tel ou tel opérateur, ce qui a d'ailleurs parfois conduit à des réparties plus qu'approximatives. Toute explication « à tiroirs » est ainsi à proscrire : il s'agit bien de commenter un choix de traduction *en contexte*, et non de ressortir des explications « toutes faites », extraites de manuels.

Finalement, on rappelle que l'entretien se déroule *en français*, et que le candidat ne gagnera pas de points en usant d'un 'français' on ne peut plus déplacé. Si les notes attribuées cette année ont couvert tout le spectre de 0/10 à 9/10, la moyenne est restée toutefois particulièrement basse.

## **III. Constats**

Loin d'être exhaustifs, ceux-ci ne portent que sur quelques exemples dans les domaines les plus marquants.

### A. Problèmes d'ordre phonologique

Bien que le jury de compréhension-traduction n'attribue pas de note d'anglais parlé, il est évident que la correction ainsi que la qualité de l'anglais oral entrent en jeu dans un exercice de type dictée. Toute erreur ou approximation peut en effet avoir une incidence sur la compréhension, dans la mesure où l'une comme l'autre conduisent parfois au contresens, voire non-sens : *vice and versa* a été entendu au lieu de *vice versa* et *appeared* au lieu de *a period*, par exemple. Les qualités d'élocution du candidat tiennent ainsi une place non négligeable dans l'appréciation générale de sa prestation par le jury.

Les problèmes rencontrés peuvent être regroupés sous deux rubriques générales.

Les **déplacements d'accent tonique**, qui sont encore trop nombreux cette année : on a ainsi entendu, entre autres, *pull'over*, *'celebration*, *'restrictions*, *'abyss*, *'event*, *'professors*, *'produced*, *shoe'maker*, *grand'parents*, *an'cestors*, *coloni'alism*... à ce niveau, il est plus que regrettable que les règles d'accentuation soient ainsi méconnues.

La question de la **prononciation**, on pouvait s'y attendre, recouvre une palette très large. La confusion entre paires minimales persiste, avec une récurrence inquiétante pour de futurs professeurs. La nuance entre consonnes sonores/sourdes, notamment, est souvent inexistante : /z/ est employé à la place de /s/, comme dans *release* et *absurd* ; et l'inverse, comme dans *houses* ou ce texte dans lequel l'idée d'une vie peu enviable a été rendue, de façon quelque peu parasitaire, *lousy* ayant été prononcé avec un /s/. Attention aussi à la prononciation du suffixe *-ed* : ainsi *wanted* a été compris comme *want it*, ce qui dans le contexte en question aboutissait à un non-sens.

Mais c'est surtout la confusion entre les paires minimales suivantes qui remporte la palme : *these* ressemble trop souvent à *this* ; on a entendu *fid* pour *feed*, *mit* pour *meet*. À l'inverse, on a entendu /i:/ dans *prestigious* ou *conditions* ; on signalera également la confusion, plus problématique du point de vue du sens, entre *living* et *leaving*, ou encore entre *bitter* et *beater*.

Les difficultés de prononciation dépassent cependant le seul cadre des paires minimales : elles concernent une non-différenciation entre voyelles longues et voyelles courtes — le /e/ de *polémic* devient /i:/, par exemple. Par ailleurs, on a pu noter des diphtongues parasites, comme dans *Warsaw* ou *southern* ou alors occultées, comme dans *Siberia* et *asylum*, dans *scathing*, ou encore *cope*, qui devient *cop*.

À plusieurs reprises, un pluriel en « -ths » (/θs/) — comme dans *months* ou *myths* — a été mal prononcé ; ailleurs, un phonème a été inséré entre le *-th* et le *s*, par exemple dans *clothes*. On a entendu un /r/ parasite dans *iron*, une omission du /i:/ dans *vehicle*, et le terme *chocolate* prononcé en finale /læt/. Un entraînement sans relâche à la pratique de l'anglais oral permettrait sans nul doute d'éviter des erreurs aussi basiques, qui ne peuvent assurément être imputées à l'inadvertance ou au stress. On rappellera ici l'importance d'un débit à la fois naturel et juste, fidèle au découpage syntaxique et sémantique de la traduction : il faut en effet veiller à une segmentation cohérente de sa dictée.

### B. Typographie et ponctuation

Le jury a constaté de très nombreuses lacunes dans ces deux domaines.

On insistera sur le fait que le candidat doit dicter la ponctuation *dans son intégralité*, et pas seulement quand elle s'écarte de celle du texte-source, règle qui est pourtant rappelée systématiquement au début de l'épreuve.

La mention des **majuscules** ou des apostrophes des formes possessives, notamment, a souvent été omise. Il faut dicter toutes les majuscules, sauf en début de phrase. Rappelons qu'en anglais les majuscules s'imposent parfois là où le français a choisi des minuscules : outre le cas classique des adjectifs de nationalité ou appartenances géo-politiques (*European, Russian, a Socialist Member of Parliament* ...), des notations temporelles (jours de la semaine, mois) et des références à des systèmes politico-idéologiques ou religieux (*Islam, Communist* ...), il est des exemples plus nuancés, comme certains acronymes, tels que « la Nasa » de l'extrait de presse français, qui doit impérativement être rendu par *NASA* en majuscules en anglais et donc dicté comme tel ; il en va de même pour la traduction du syntagme « le nouveau monde ». Rappelons qu'il est de rigueur en anglais de mettre en majuscule l'initiale de chaque mot d'un titre (notamment d'ouvrage).

Quant aux **segments en italiques** dans le texte-source, si le candidat souhaite les conserver en l'état (notamment dans le cas des titres et autres références), il doit se conformer aux conventions

typographiques et indiquer au jury de les souligner. Inviter le jury à « put in italics » un segment donné est tout simplement absurde dans le contexte d'une dictée de thème oral.

Les **signes de ponctuation** ont encore été sources d'approximations grossières et de confusions multiples. A noter qu'une méconnaissance des règles en la matière peut parfois conduire au non-sens.

Le plus souvent, il existe une confusion entre les signes eux-mêmes : on a ainsi entendu *slash* pour *dash*, *dash* au lieu de *hyphen*, *brackets* à la place de *quotation marks*, pour ne citer que les confusions les plus courantes. Mais ce qui est plus grave, un trop grand nombre de candidats ignorent les règles d'emploi des signes de ponctuation. Ainsi les **points de suspension** français ont trop souvent été maintenus dans la traduction anglaise, en dépit des règles d'usage et de fréquence. L'emploi du **trait d'union** a été parfois mal géré, plus particulièrement dans le cas des adjectifs. Il a tantôt été omis tout simplement, comme dans a \*12 year old boy ou \*this two hour interview, tantôt inséré là où il ne doit pas s'y trouver : \*14 year-exile, \*10 year-imprisonment. De même pour le *colon* (à prononcer /'kəʊlən/), dont l'usage est nettement plus restreint en anglais qu'en français. Trop souvent la ponctuation « **deux-points** » présente dans le texte-source a été conservée en introduction d'une citation ou d'une phrase au discours direct, là où une virgule aurait été plus authentique.

A cet égard, on a fréquemment noté un usage abusif de la **virgule**. Faut-il rappeler ici que la tendance à cliver la phrase, si typique du style journalistique français, ne trouve pas de parallèle en anglais journalistique ; qu'il est souvent souhaitable de rétablir une séquence syntaxique qui respecte l'ordre sujet-verbe-complément. Dans l'ensemble, rares ont été les candidats sensibles à ces différences d'usage : certains d'entre eux sont tombés dans le piège qui consiste à simplifier le texte par la suppression de toute ponctuation jugée problématique ou à le découper en phrases minimales, voire à calquer la ponctuation de leur traduction sur celle du texte-source.

Certains sont même allés jusqu'à inventer des signes de ponctuation. Ont été entendus *on the line* ou encore *to the line* (pour *a new paragraph*) ; *a capital letter to America* (pour *America with a capital A*) ; *full point*, *a dot* (à la place de *full stop* ou *period*) ; *inverted brackets* (pour *inverted commas*) ou *suspension dots* (pour *ellipsis* — du moins lorsqu'il s'agit d'une partie de texte qui est omise). Rappelons à ce titre que la valeur allusive des « points de suspension » est bien plus marquée en français).

Les signes de ponctuation n'échappent d'ailleurs pas aux problèmes de prononciation mentionnés plus haut. Ainsi a-t-on eu droit au classique *coma* (/ 'kəʊmə/) à la place de *comma* (/ 'kɒmə/), et à une partie de l'intestin (/ 'kəʊlən/) pour les « deux points »... L'**apostrophe**, /ə 'pɒstrəfi /, a été parfois prononcée à la française. Quant aux **lettres de l'alphabet**, elles semblent loin d'être maîtrisées par certains candidats, tant du point de vue de leur simple prononciation que de la confusion qu'occasionnent certaines d'entre elles, manifestement plus « sensibles ». Nombreux en effet ont été ceux qui ont mélangé G et J, I, U et E, ou (plus rarement) Y et W : on a pu entendre *India with a capital "E"*, *the United States, with a capital "E"* ou encore *"We", with a capital "Y"*.

En conclusion, on ne peut qu'insister sur le fait qu'il n'est pas de bonne traduction sans ponctuation correcte : il est impératif, et ceci dans les quelques minutes de préparation dont dispose le candidat, de procéder à une analyse rapide de la ponctuation, afin de repérer sa fonction dans le texte-source. Une telle analyse aurait évité à bon nombre de candidats de s'éloigner du sens du texte, voire d'aller jusqu'à commettre des contresens dans leur propre traduction. Le jury félicite cependant ceux qui ont montré leur capacité à bien traduire, tant par leurs choix de ponctuation judicieux que par des modifications syntaxiques nécessaires à une bonne compréhension en anglais.

### C. Correction de la langue

On commencera par regretter qu'une telle rubrique, qui met en lumière les lacunes de bon nombre de candidats en matière de structures grammaticales, doive être traitée ici : à force de noter les erreurs, on en arrive à une situation pour le moins paradoxale, où l'attention du jury a parfois été tellement retenue par l'incorrection de la langue que les problèmes relevant de la méthodologie de la traduction et de ses techniques n'ont pu être appréciés qu'en second lieu.

Le jury a été principalement confronté à deux cas de figure :

1. **le candidat ne parvient pas à expliquer ses propres choix grammaticaux**, curieusement parfois lors de prestations par ailleurs de qualité. Or, on attend précisément d'un professeur agrégé qu'il soit en mesure de commenter ses choix de traduction de façon raisonnée.
2. **le candidat a tendance à appliquer des règles selon un schéma arbitraire**, sans tenir compte de la spécificité du texte à traduire.

L'essentiel des problèmes rencontrés est ici regroupé sous trois rubriques : le groupe nominal, le groupe verbal et la phrase complexe.

### ***Le groupe nominal***

L'emploi des articles Ø, défini et indéfini, est fréquemment erroné, avec une tendance au calque du texte français : par exemple, *\*The cremation* dans la phrase « La crémation a réduit les sépultures à des clapiers », ou encore *monkeys climb down \*the trees* pour « le singe descend de l'arbre », segment qui, dans son contexte, aurait dû être traduit par *monkeys climb down Ø trees*.

On a cependant rencontré moins d'erreurs dans l'emploi des articles Ø ou défini qu'avec l'article indéfini, qui était maintenu dans la traduction anglaise dans bon nombre de cas : « (...) sous forme d'une fiction » a été ainsi traduit par *in the guise of \*a fiction*. D'autres candidats l'ont omis là où il était nécessaire, comme dans la phrase : « (...) le philosophe Toni Negri, figure du mouvement révolutionnaire italien des années 1960-1970 », traduit par (...) *the philosopher Toni Negri, \*member of the Italian revolutionary movement during the 1960s and 70s*, ou « Il est écrivain », rendu par *\*He is writer*.

Le choix de la détermination peut néanmoins se révéler problématique en anglais, comme dans le segment « Charlie Wheelan, ancien conseiller à l'image du ministre des finances ». Le jury a accepté *Charlie Wheelan, a former image adviser to the Chancellor of the Exchequer, Charlie Wheelan, the former image adviser to the Chancellor of the Exchequer* ou encore *Charlie Wheelan, the Chancellor of the Exchequer's former image adviser*, l'essentiel n'étant pas de savoir si Gordon Brown avait un seul ou plusieurs conseillers, mais de n'employer en aucun cas l'article Ø.

Outre ces erreurs somme toute classiques, on a rencontré quelques exemples moins courants, plus ou moins judicieusement gérés. Le segment « Et pour un Sollers ou un BHL... » a été malencontreusement calqué par *\*And for one Sollers or one BHL...* . (Une traduction convenable, dans le contexte de l'article, aurait été *And for every example of someone like Sollers or BHL...*). En revanche, « les Laurent Fabius, les Julien Dray » a été très bien rendu par *the likes of Laurent Fabius and Julien Dray*.

En règle générale, les candidats, conscients de la valeur anaphorique de *the*, ont bien rendu les déictiques français autrement que par le calque. Cependant, il était parfois nécessaire de traduire un article défini par un *this* ou un *that*, comme dans l'extrait suivant :

« (...) Un récent rapport d'Amnesty International tend toutefois à prouver le contraire...

L'association de défense des droits de l'homme d'origine britannique a annoncé, le 14 janvier, (...) »

L'emploi de *This organisation...* dans la reprise (par opposition au calque *The organisation...*, entendu lors de la première dictée, mais modifié par le candidat à la suite d'une question du jury, clarifie nettement le fait qu'il s'agissait d'un seul et même organisme dans les deux paragraphes.

Le groupe nominal dans son ensemble a souvent été source de flottement, d'abus et d'incorrection. En voici quelques nouveaux exemples : tel candidat a montré son ignorance de la distinction entre *a cigarette packet* et *a packet of cigarettes* ; tel autre a manifesté une méconnaissance des bases en dictant un *\*this 64-years old writer* ; le segment « un écrivain qui grimpe plutôt qu'un alpiniste qui écrit » a été rendu par *?a climbing writer rather than a writing climber*, ce qui frise le non-sens. Les explications pour rendre compte d'un choix de NN plutôt que N of N (ou vice-versa) se sont d'ailleurs souvent révélées peu convaincantes, sinon fantaisistes.

On terminera ce rapide survol en rappelant la tendance du français à la nominalisation là où l'anglais préfère le recours à une structure verbale, par exemple « jusqu'à sa majorité », qui donnerait *until he came of age*. Trop de candidats n'ont pas assimilé cette règle de base de la traduction : en calquant leur traduction sur le texte-source, ils ont ainsi dicté des textes peu authentiques, voire incorrects (comme ici *\*until his majority*).

### ***Le groupe verbal : modalités, temps et aspects***

En général, l'usage des modaux s'est révélé très approximatif.

En effet, les candidats n'ont pas toujours fait le bon choix du modal pour rendre le sens du texte-source. A titre d'exemple, pour rendre le segment « ça ne peut être que ce paumé d'Harry », on a entendu *this must be Harry*, alors que le contexte appelait clairement une traduction du type *who else could it be but that miserable little creature, Harry* ou *it could only be that pitiful little creature, Harry*.

Plus inquiétant, certains semblent méconnaître ces modaux jusqu'à leur construction même : le jury a lourdement sanctionné des aberrations telles que le modal *dare* suivi de V-ING, ou encore *\*might having done*.

Souvent la modalité a été abusivement employée : beaucoup trop nombreux ont été ceux qui traduisaient automatiquement un conditionnel français (notamment associé à « être ») par *would* + V, comme dans les segments « les salons de l'intelligentsia seraient-ils trop bien fréquentés pour abriter de basses vendettas ? » ou « l'égalité serait-elle devenue une valeur ringarde ? », qu'un *Could it be that ....* ou un *Is it possible that ....* auraient rendus avec plus d'à-propos et de justesse.

Si les candidats ont le plus souvent montré qu'ils connaissaient la différence entre le *would* dit « fréquentatif » et la structure *used* + to V, ils n'ont pas toujours eu recours au bon choix en première instance, comme dans l'exemple « Dylan Thomas buvait pour être saoul », auquel un *Dylan Thomas would drink to get drunk* rend plus justice que *Dylan Thomas drank to get drunk*.

Les aspects n'ont guère posé de problème majeur cette année. Cependant, l'usage des temps reste souvent mal maîtrisé, notamment l'emploi du **présent perfect** : il est invoqué à chaque apparition d'un « depuis », sans attention aucune au sémantisme du verbe retenu. Ainsi, « il est français depuis 1998 » a été traduit par *\*he has become a French citizen since 1998* (au lieu de *he has been a French citizen since 1998* ou *he became a French citizen in 1998*). Un autre candidat a traduit « Il y a seize ans, elle avait déjà été la première femme avocate de la ville (...). Depuis elles sont 50 avocates dans la ville sainte » par *Sixteen years ago \*she had already been the first female lawyer in the town. (...). Since then \*there have been fifty female lawyers in the holy town*. Le plus souvent, il a été clair que le candidat n'a pas pris le recul nécessaire pour effectuer un choix de temps cohérent. Dans l'exemple ci-dessus, un **prétérit** convenait dans le premier segment (*As many as sixteen years ago she became the first female lawyer to practise in the town*), tandis qu'un **présent** s'impose pour traduire le sens du second : *There are now 50 female lawyers practising in the holy city*. C'est sans doute son manque de réflexion qui a conduit un candidat à traduire le segment « Longtemps son militantisme s'est limité à sa date de naissance : 1968 » par *His tendency to militate has long been limited to his date of birth: 1968*, ce qui constitue un contresens, alors qu'on attendait tout simplement : *For many years the only connection he had with political activism was his date of birth, 1968*.

L'emploi du **présent** dit « historique » n'est pas, comme l'affirment certains manuels (à vrai dire un peu datés maintenant), inconnu en anglais. Il figure depuis un certain temps dans les textes littéraires anglais et est acceptable pour traduire le compte-rendu d'un livre, d'un film ou d'une série télévisée ; mais il est en règle générale à exclure pour la traduction de textes journalistiques, dès qu'il s'agit d'un récit d'événements passés. Ainsi, le présent anglais n'est pas adapté pour traduire un extrait qui débutait par les lignes « Fin avril 1945, les troupes américaines approchent d'une petite ville allemande », qui sera mieux rendu par *At the end of April 1945 American troops were drawing close to a small German town*.

On terminera sur un point positif : la plupart des candidats ont su dans leur traduction étoffer des phrases sans verbe dans le texte-source : « Un succès, comme les cinq précédents. » a ainsi été rendu par *It became a best-seller, as had the five books he had written previously*. Exemple particulièrement significatif, cette série de phrases courtes, dont une traduction calquée était bien évidemment à proscrire : « Une tête. La tête de l'emploi : regard franc, coupe franciscaine, barbe missionnaire. Ou plutôt la tête de l'icône. De l'image faite mythe ».

### **La phrase complexe**

Le calque syntaxique constitue en l'occurrence le problème majeur.

La **nominalisation** reste ici une grande constante, ainsi que la **place des adverbes et locutions adverbiales**. L'on peut méditer sur les deux exemples suivants : « Mais ne passons pas trop vite sur ce cas », traduit par *\*But we should not forget too quickly this case* ; « il est aussi des hommes », rendu (dans le contexte de façon très maladroite qui plus est) par *\*you have also people* ; On ne résistera pas à mentionner également ce calque pour le moins (d)étonnant : *\*this case that has been able to occur nowadays in France* pour « ce cas qui a pu se produire de nos jours en France », qui cumule les problèmes en les concentrant...

Or, pour parvenir à une bonne traduction, il convient le plus souvent de procéder à des **remaniements de syntaxe** et des **étoffements**, comme dans cette phrase de Philippe Djian, « Je m'ennuie la plupart du temps ... un peu comme dans un bain moussant » (*Most of the time I feel bored, rather as if I were in a foam bath*) ou le segment « ce Platonov, devenu vague instituteur » (*the Platonov in question had become a school teacher of sorts*).

Certes, en règle générale, les textes journalistiques ne sont pas toujours écrits dans un style limpide et irréprochable. La syntaxe française de certains extraits a parfois été trompeuse, au point d'induire en

erreur tel candidat, qui, par manque de prise de distance probablement, n'a pas su rétablir le sens du texte dans cet extrait du *Canard Enchaîné* : « C'est un Richard Berry tremblant de façon convulsive, secoué de tics, en proie à une rage universelle et désespérée qui surgit », et qui a compris que c'était la rage qui surgissait et non le comédien...

Parfois le sens premier de certains termes a été occulté, ce qui a conduit à des contresens, comme le verbe « épingler » dans « l'exhortation [*publier ou périr*] est épinglée dans tous les laboratoires » : les affichettes sont bel et bien collées aux murs des laboratoires scientifiques pour encourager les chercheurs à publier, et non *singled out*, comme le candidat l'a compris. Ailleurs, le sens global du texte-source n'a pas été correctement saisi : ainsi le syntagme « libéraliser leurs méthodes de gouvernance » (au sujet du gouvernement singapourien) a donné lieu à un contresens : le candidat a compris qu'il s'agissait de libéralisation économique et non de démocratisation à l'occidentale. De même, « se disputer » et « brocs » dans la courte phrase « Veuves et orphelins se disputent de rares brocs » : il ne s'agit pas d'une quelconque lutte sans merci au cimetière pour d'improbables boissons (on a entendu : *Widows and orphans fight over rare drinks*), mais de l'évocation, le jour de la Toussaint, d'une pénurie de récipients mis à la disposition des familles endeuillées pour l'arrosage des chrysanthèmes — *Widows and orphans vie with each other for pitchers/ewers that are all too few and far between*.

#### D. Questions d'ordre culturel et lexical

Le calque lexical, auquel se sont livrés un trop grand nombre de candidats, est révélateur de lacunes dans la langue cible. Que dire de *edited* pour « édité » ou *touched by war* pour « touché par la guerre », par exemple ?

Commençons (brièvement) par les **nombres**, les **dates**, les **poids**, les **mesures**, les **unités monétaires**, ou certains **sigles** et **acronymes**, qui ne devraient pourtant poser aucun problème à un tel niveau. Au-delà de 100, la confusion règne... : « 980 000 » a été traduit par *\*nine hundred Ø eighty thousand* et « 1200 ans plus tôt » par *\*one thousand and two hundred years earlier* ; « 1323 avant JC » dicté *\*thirteen thousand and twenty-three BC*. Les équivalences entre le système métrique et le système impérial ont donné lieu à des conversions du 3<sup>e</sup> type... : « un hectare » a été redimensionné en *one square mile* ; « dix centimes d'euro » devient *\*10 cents of euros* (au lieu de *10 euro cents*). Malgré un texte mentionnant de façon explicite la maladie de la vache folle, « l'ESB » (*BSE*) a plongé le candidat dans un trou noir ; le « FMI » (*the IMF*), quant à lui, a été réduit à l'échelle européenne (et qui plus est, en version française dans la dictée) en « BERD ».

Dans ce domaine, il existe des difficultés tout simplement dues à la relative nouveauté de certains termes, tel « accrobranchistes » qui à ce jour n'est pas lexicalisé en anglais ; d'autres relèvent d'un vocable spécialisé, comme « mousqueton » (à traduire par *carabiner* dans le contexte du parapente). Si le jury a été indulgent pour la traduction de tels termes, ou d'autres d'un usage plus courant, comme « bassin houiller » (*coalfield*) ou « gréement » (*rigging*), il a été moins prêt à pardonner la méconnaissance de lexies qui sont couramment employées dans l'actualité, même si elles sont entrées dans la langue il y a peu de temps, telles que « commerce équitable » (*fair trading*), « produits bio » (*organic products*), ou encore « développement durable » (*sustainable development*). Il existe un grand nombre de mots courants, comme « auditeur » d'une émission radiophonique (rendu par *hearer* au lieu de *listener*), « imper » (traduit par *waistcoat* au lieu de *raincoat*) ou « pont » (traduit par *brook* au lieu de *bridge*), dont la méconnaissance frise l'inconséquence lors d'une telle épreuve d'agrégation. Parfois le calque a confiné au non-sens, comme *\*a plate of lens* pour traduire « un plat de lentilles ». Enfin, le jury a eu droit à des périphrases explicatives pour le moins lourdes, proches de véritables définitions de dictionnaires, pour des termes pourtant d'une grande simplicité, comme « bagagiste », rendu par *a man whose job was to carry luggage on board planes*.

Le jury a souvent été confronté à un manque d'authenticité dans le choix proposé par certains candidats, qui révèlent par là même leur manque de familiarité avec un anglais moderne et journalistique. On citera le cas de légers déplacements, qui faussent le sens : « placard à pharmacie » a été traduit par *medicine cupboard* au lieu de *medicine cabinet* ; « des gamins en culottes courtes » a été rendu de façon candide par *boys in short panties*. Preuve d'un manque de richesse lexicale, la sous-traduction a elle aussi été monnaie courante : « musarder en chemin », par exemple, a été réduit en *to waste time*, alors que *to dawdle* ou *shilly shally on the way* s'en seraient bien plus rapprochés.

A part les erreurs (sans doute) d'étourderie — « *Psychose* » de Hitchcock traduit par *Vertigo*, par exemple —, le jury a été surpris par le grand nombre de références d'ordre culturel qui ont donné lieu à des erreurs. « Le Festival de Cannes » (*the Cannes Film Festival*) a été ainsi calqué en *\*The Festival of*

Cannes et « l'abbé Pierre » est devenu *\*the Priest Peter*. Parfois il existe de réelles difficultés de traduction dues notamment aux différences dans les systèmes juridico-politiques des pays anglophones et de la France : « le secret de l'instruction » constitue un bon exemple d'un syntagme qui appelle une périphrase, afin de devenir intelligible pour un lecteur anglophone (*the secrecy surrounding the preparation of the case for the prosecution*, bien que lourd, aurait convenu dans le contexte en question). Le jury a donc souvent senti que les candidats n'étaient pas suffisamment au fait de la réalité socio-culturelle des pays anglophones : « un don Juan » aurait dû être rendu par *a womaniser* et non par un calque ; de même pour André Breton, présenté dans l'extrait comme « le pape du surréalisme » et qui aurait dû être *the leading light of the surrealist movement* et non pas son *pope*.

Certes, il n'est pas toujours facile de rendre des allusions ou autres clins d'œil culturels, surtout quand ceux-ci renvoient à des syntagmes qui sont déjà des traductions. Traduire « Il faut sauver le soldat FNSEA » par *\*the FNSEA soldier must be saved* n'évoque aucune réalité culturelle pour un lecteur anglophone, car le titre du film auquel ce syntagme fait écho (« Il faut sauver le soldat Ryan ») est lui-même une traduction (du titre original *Saving Private Ryan*). En revanche, l'apostrophe en première ligne d'un autre extrait — « fumeurs persécutés du monde occidental, demandez asile politique en Chine » — pourrait être avantageusement calqué, compte tenu du fait que l'apostrophe finale du *Manifeste communiste* de K. Marx, auquel il fait écho, (« Travailleurs du monde, unissez-vous ! », *Working men of all countries, unite!*) respecte les mêmes syntaxe et rythme dans les deux langues. Autre problème, les slogans publicitaires, qui sont immédiatement reconnaissables pour un lecteur français, mais qui nécessitent une périphrase pour devenir intelligible pour un lecteur anglophone, tel « Comme ils disent à la Poste, pour une bonne nouvelle, ça c'est une bonne nouvelle. » Compte tenu du temps de préparation si limité, le danger de se retrancher derrière des calques lexicaux est des plus aigus. Rappelons qu'il faut toujours veiller au sens, même si ceci se révèle être au détriment d'un jeu de mots ou d'une référence culturelle. Extrait d'un texte sur les modes d'inhumation, le segment « Les époux Pigeon ont soufflé leur lampe » aurait été mieux traduit par une phrase succincte introduisant une touche d'humour dans le verbe, par exemple *Mr and Mrs Pigeon have snuffed it*, que par une périphrase explicative détaillant le fait que leur nom de famille est l'homonyme d'un modèle de lampe.

### E. Stylistique

Il est clair que dans les cinq minutes de préparation, le calque rhétorique représente un danger tout aussi grave que le calque lexical, d'où la nécessité, maintes fois rappelée, d'une préparation des plus sérieuses à cette épreuve.

Les structures en « si », par exemple, sont presque toujours à transposer, comme dans ces deux exemples : « Mais si le XVII<sup>e</sup> siècle attribue d'emblée au chocolat des vertus médicinales, c'est sur la foi d'un quiproquo » deviendra, par exemple, *From the outset, 17th century thinkers considered that chocolate had medicinal qualities, but this belief sprang from a misunderstanding* ; « Si certaines feuilles comme celles de Victor Hugo peuvent dépasser les 200 000 euros, nombre d'entre elles sont encore accessibles pour quelques centaines ou quelques milliers d'euros » pourrait être traduit par *Although some drawings, such as those by Victor Hugo, sell for over 200,000 euros, many can still be acquired for a few hundred or a few thousand euros*.

Une attention toute particulière devrait être portée aux différents niveaux de registre et de langue. Le jury a pu noter une tendance persistante à un aplatissement des touches d'ironie, un gommage des effets de style, un effacement des niveaux de registre.

La tonalité de l'extrait n'est souvent pas respectée et dans certains cas, même pas repérée : « saoul », par exemple, serait dans de nombreux contextes mieux rendu par *drunk* que par *intoxicated* ou *inebriated*.

Cependant, il est des termes qui sont familiers en français sans être pour autant vulgaires ni péjoratifs, ce qui est beaucoup moins le cas en anglais. De termes tels que « bouille », « toubib » ou encore « pif » ne sont pas évidents à traduire, puisque leurs « équivalents » anglais sont souvent à la fois familiers et vulgaires. *Mug* pour « bouille » ou *conk* pour « pif », quoique argotiques, ne couvrent pas les mêmes champs sémantiques ; *quack* est un terme péjoratif qui correspond plus au charlatan qu'au familier « toubib ». Un exemple particulièrement frappant du décalage entre les deux langues est la difficulté de traduire le terme « putain » dans les segments « cette putain d'histoire » et « ce putain de film ». Un candidat les a bien rendus par son choix de *bloody*, beaucoup plus adapté ici que le terme autrement injurieux qu'en donnent en traduction de nombreux dictionnaires bilingues. Si une métaphore ou une image en français est souvent rendue par une métaphore ou une image en anglais, rares sont les cas où il s'agira de la même.

Les textes sont de prime abord des extraits journalistiques, mais il est vain et naïf de penser qu'à ce titre il s'agit de textes desquels tout « effet de style » a été supprimé. Certes, ces textes ont pour but principal la

communication d'un message, mais ils jouent autant, sinon plus, avec la langue que certains textes « littéraires ». Il n'est qu'à lire « menaient leur fronde dans les frondaisons » pour s'en convaincre, un jeu de mots qui pourrait être rendu par *foul-play in the foliage*, ou *treachery in the treetops*, par exemple, ou peut-être *scheming in the greenery*. A l'évidence, il faut veiller à rendre le sens, mais il n'est pas réaliste de le faire « avant » d'essayer de transmettre le style : les deux sont étroitement liés. Ainsi dans le syntagme « la terrible attaque du *Contrat social* de Rousseau », le terme « attaque » est clairement polysémique, car il fait référence à la fois à l'incipit du *Contrat social* et à son contenu accusateur. D'où la nécessité d'expliciter sous forme de dilution dans la traduction anglaise : *the chilling accusation made in the opening lines of Rousseau's Social Contract* par exemple.

#### IV. Conclusion

On répétera ici un bien triste constat : cet exercice de thème oral continue de poser des problèmes majeurs, même à des candidats qui, par ailleurs, réussissent leurs prestations devant les jurys d'autres épreuves, y compris celle de compréhension, qui lui est rattachée.

Il est bien regrettable qu'une épreuve de traduction soit pour ainsi dire « dénaturée » par le fait que le plus clair du temps du jury a été consacré à l'examen de fautes de langue plutôt qu'à celui de faits de langue. Aux candidats de la session de 2005 d'inverser cette tendance : encore faut-il s'y préparer le plus tôt et le plus assidûment possible.

Stéphanie AMAR-FLOOD

## LEÇON DE LINGUISTIQUE

51 candidats ont été admis à se présenter cette année à l'option C du concours, aux épreuves orales de leçon et de commentaire.

Le programme de la leçon comportait, comme l'année dernière, deux parties :

1. Le sujet
2. It

### LES SUJETS

À leur entrée en loge, les candidats choisissent l'un des deux sujets qui leur sont proposés. Les deux sujets peuvent porter sur la même partie du programme, ce n'est cependant pas une règle. Cette année 19 questions ont porté sur le sujet et 21 sur IT.

De manière à ce que les futurs candidats puissent se faire une idée précise de la forme et de la longueur que peuvent revêtir les sujets d'oral, nous donnons ci-dessous la liste complète de ceux qui ont été proposés au cours de la session 2004 :

#### Le sujet

LLG2B	Discutez cette affirmation du linguiste français A. Gauthier ( <i>Opérations énonciatives et apprentissage d'une langue en milieu scolaire</i> , Les Langues Modernes, 1981), à propos de la relation paraphrastique entre <i>There are fish in the pond</i> et <i>The pond has fish in it</i> : "Dans les tournures locatives, la non-coïncidence entre RE [repère énonciatif] et TD [terme de départ / thème] se manifeste dans le positionnement linéaire sous forme d'une dissociation [...] justifiée par l'absence [...] d'un élément suffisamment déterminé pour servir de repère constitutif à l'ensemble de l'énoncé."
LLG3B	Selon le linguiste Otto Jespersen, "It is no wonder that after all this purposeless talking about logical [semantic] and psychological in [topic] subjects some writers have tried to avoid the term subject altogether [...]. Nothing, however, is gained by this. It is much better to retain the traditional terms, but to restrict them to domains where everybody knows what they import, i.e. to use subject and predicate exclusively in the sense of grammatical subject and predicate, and to discountenance any proposals to attach to these words the adjuncts 'logical' and 'psychological'". ( <i>The Philosophy of Grammar</i> , 1922 (1924), p.150). Discutez cette affirmation.
LLG4A	Peut-on dire que la présence d'un sujet est une condition nécessaire à la bonne interprétation d'un énoncé ? Le candidat traitera le sujet ci-dessus en prenant en compte le corpus ci-joint.

LLG4B	<p>"The identity of the subject can be tested in an independent declarative clause through a wh-question with who or what. The subject is the element that can be replaced in its normal position by the wh- item [...] Other elements require fronting, and subject-operator inversion."</p> <p>Quirk <i>et al.</i>, <i>A Comprehensive Grammar of the English Language</i>, 1985, p. 726</p> <p>Discutez cette affirmation.</p>
LLG5B	<p>Nous pouvons dire que le sujet relève d'une problématique sémantique : « Le sujet est l'argument obligatoire qui instancie les traits sémiques fondamentaux du verbe. [...] Cette définition sémantique est liée au fait que le contenu sémique du verbe est donné minimalement par le nombre d'arguments qu'il a et par le fait que l'adjonction ou le retrait d'un argument modifie le contenu sémique. [...] Cette définition notionnelle du sujet doit s'enrichir d'une réflexion sur les rôles sémantiques, c'est-à-dire la part que prend le référent du sujet et des autres « actants » au processus. » [Geneviève Girard. « La notion de sujet : une notion à définir ». 2003.]</p> <p>Discutez.</p>
LLG6A	<p>« Parmi les nombreuses études de [la] structure (there + be + syntagme nominal), plusieurs sont consacrées plus précisément à l'organisation thématique de ces phrases — souvent considérée comme une ré-organisation — , laissant entendre que la forme syntaxique de cette structure est le résultat d'un processus d'extraposition qui permet de modifier la linéarité de la forme canonique (SVO) de la phrase anglaise. » [Nigel Quayle. « Sujet et support dans les phrases existentielles en anglais ». 2003]</p> <p>Discutez.</p>
LLG6B	<p>Dans leur grammaire de 1985, Quirk <i>et al.</i> affirment à la page 724 : "Of the clause elements other than the verb, the subject is the most important in that (except for the verb) it is the element that is most often present."</p> <p>Discutez ce point de vue.</p>
LLG7B	<p>Selon le linguiste R. Huddleston "The grammar makes available a variety of different ways of expressing the same proposition so that at a particular point in a spoken discourse or written text we can select a form that is appropriate in the light of our assumptions about what information the addressee(s) will already possess, of what parts of our message we wish to emphasise or focus upon, of the contrasts we wish to draw, and so on".</p> <p>Discutez.</p>
LLG9A	<p>Le sujet doit-il toujours être exprimé pour qu'il y ait « prédication » ?</p>
LLG11B	<p>Discutez l'affirmation suivante du linguiste Daniel Kies :</p> <p>"Traditional grammar books and school grammars often define the subject along semantic lines: they refer to the subject as "what the sentence is about" or as "the topic of the sentence" or as the "actor performing the action described by the verb". [...] However, such definitions are misleading, since those older definitions blend and conflate different ideas that are best understood if kept apart."</p> <p><a href="http://papyr.com/hypertextbooks/engl_126/clause.htm">http://papyr.com/hypertextbooks/engl_126/clause.htm</a></p>
LLG12A	<p>Selon le linguiste M.A.K. Halliday, "There is a close semantic relationship between information structure and thematic structure. Other things being equal, a speaker will choose the Theme from what is Given, and locate the focus, the climax of the New, somewhere within the Rheme.</p> <p>But although they are related, Given+New and Theme+Rheme are not the same thing. The Theme is what I, the speaker, choose to take as my point of departure. The Given is what you, the listener, already know about or have accessible to you. Theme+Rheme is speaker-oriented, while Given+New is listener-oriented.</p> <p>But both are, of course, speaker-selected".</p> <p>M.A.K. Halliday, 1985, <i>An Introduction to Functional Grammar</i>, p.299</p> <p>Dans quelle mesure ces remarques se rattachent-elles à la problématique du sujet.</p>
LLG13B	<p>Selon l'Encyclopédie Bartleby (<a href="http://www.bartleby.com">http://www.bartleby.com</a>), "English sentences usually have a subject and a predicate; subjects are nouns or other nominals, and in the most typical English sentence pattern, the subject will precede the verb and will agree with it in number. In active voice sentences, the subject is the doer of the action indicated by the verb".</p> <p>Discutez.</p>
LLG15A	<p>Dans quelle mesure un sujet peut-il être considéré comme non canonique ?</p>
LLG16A	<p>Dans quelle mesure la fonction sujet est-elle associée au nominatif ?</p>

LLG16B	<p>“At the general level the subject may be defined as that functional element in the structure of the clause that prototypically expresses : (i) the semantic role of agent, and (ii) the presentational status of topic.” [Huddleston and Pullum. <i>The Cambridge Grammar of the English Language</i>. Cambridge: CUP. 2002. p. 235]</p> <p>Discutez</p>
LLG17B	<p>Selon les linguistes Christine Cheepen et James Monaghan, "Any utterance must communicate to the hearer something he doesn't know in terms of something he does know". Cheepen &amp; Monaghan, 1990, <i>Spoken English, a Practical Guide</i>, p.26</p> <p>Dans quelle mesure cette remarque se rattache-t-elle à la problématique du sujet?</p>
LLG18B	<p>Dans quelle mesure peut-on penser que l'interprétation du rôle sémantique du sujet dépend du sémantisme du verbe ?</p>
LLG21B	<p>“... The actual use of an inversion is often far from being a choice ; under many contextual conditions an inverted sentence is almost unacceptable, while only others, quite specific ones, make the choice of an inversion really preferable.” (Dorgdeloh, Heidrun, 1977 “Inversion in Modern English, Form and Function”, John Benjamin ed. <i>SiDag</i>, 6, Amsterdam/Philadelphia, p.97)</p> <p>Discutez</p>
LLG22A	<p>Dans leur grammaire de 1960 (p. 26), Thomson et Martinet décrivent la forme des pronoms en ces termes :</p> <p>Nominative pronouns are used:</p> <p>i) as subjects of a verb.</p> <p>ii) as complements of the verb to be.</p> <p>The accusative form is used:</p> <p>i) as direct object of a verb.</p> <p>ii) after prepositions.</p> <p>Discutez</p>

## IT

LLG1A	<p>Les emplois de IT dans les énoncés suivants ont parfois été qualifiés d'"explétifs" : <i>They doubt it very much that you will go / it is obvious that the world is round</i>. Dans quelle mesure cette étiquette métalinguistique vous paraît-elle appropriée ?</p>
LLG1B	<p>Dans quelle mesure peut-on soutenir que IT dans les phrases clivées et extraposées a une valeur cataphorique ?</p>
LLG2A	<p>Quand IT réfère, il réfère à du non humain, discutez.</p>
LLG3A	<p>Est-il possible de dire que le IT, que certains grammairiens anglophones nomment "prop IT", "dummy IT", ou encore "expletive IT" ne réfère vraiment pas ?</p>
LLG5A	<p>Certains linguistes, comme Dwight Bolinger dans <i>Meaning and Form</i> (1977:76), rejettent la notion de "IT explétif" : 'expletive' it retains at least some value beyond that of plugging a grammatical hole.' Dans quelle mesure peut-on considérer cette position comme justifiée ?</p>
LLG7A	<p>Dans quelle mesure peut-on penser que IT est la trace d'un contenu sémantique minimal ?</p>
LLG8A	<p>Le IT de l'extraposition est-il dépourvu de toute valeur référentielle ?</p>
LLG8B	<p>Un linguiste a pu dire : « Avec <i>he, she</i> et <i>it</i> le référent est distingué (catégorisation du genre), abstrait (reprise minimale) et il est reconstruit en une seule opération. La particularité de <i>it</i> est de rendre le référent anonyme. ».</p>
LLG9B A	<p>On a pu dire que :</p> <p>"[.../...] The word IT is a third person singular pronoun. However, this word also has other roles which are not related to its pronominal use. [.../...] When we talk about time or the weather, we use sentences such as: What time is it? Here, we cannot identify precisely what it refers to. It has a rather vague reference, and we call this DUMMY IT or PROP IT. Dummy it is also used, equally vaguely, in other expressions: Take it easy!"</p> <p><a href="http://www.ucl.ac.uk/internet-grammar/minor/dummy.htm">http://www.ucl.ac.uk/internet-grammar/minor/dummy.htm</a></p> <p>Discutez.</p>
LLG10A	<p>Dans quelle mesure peut-on penser que IT a une fonction essentiellement syntaxique ?</p>
LLG10B	<p>On trouve chez Quirk <i>et al.</i> (1985) l'étiquette <i>anticipatory IT</i> dans le cas des clivées et des extraposées. De leur côté, Larreya et Rivière (1999 : 226) parlent, pour des exemples comme <i>It's no use telling him</i> et <i>He found it difficult to open the door</i>, d'un IT qui "annonce une proposition".</p> <p>Discutez cette position.</p>

LLG11A	Dans <i>Meaning and Form</i> (1977:75) Dwight Bolinger, affirme que "IT is the pronominal neuter counterpoint of the definite article". Discutez.
LLG12A	Dans quelle mesure peut-on, à l'instar de THERE, qualifier IT d'élément « postiche » (dummy element) ?
LLG13A	Selon les linguistes Paul et Carol Kiparsky, "The pronoun it serves as an optional reduction of the fact. [...] This it [...] should be distinguished from the expletive it, a semantically empty prop which is automatically introduced in the place of extraposed complements." ('Fact' dans <i>Semantics</i> , 1970: 361) Discutez.
LLG14A	Dans quelle mesure le genre du pronom IT permet-il d'expliquer ses emplois textuels ?
LLG14B	Dans <i>Meaning and Form</i> (1977 : 67), Bolinger affirme que "to be anaphoric, IT must refer to some fact already broached". Discutez.
LLG15B	« Les verbes sans actant expriment un procès qui se déroule de lui-même, sans que personne ni rien y participe. C'est essentiellement le cas de ceux qui désignent des phénomènes météorologiques. [...] On ne saurait tirer objection des phrases françaises, il pleut, il neige, où il semble être un actant. Car il n'est en réalité que l'indice de la 3ème personne et ne désigne nullement une personne ou une chose qui participerait d'une façon quelconque au phénomène de la pluie » [L. Tesnière. <i>Éléments de syntaxe structurale</i> . 1988. p. 106.] Dans quelle mesure cette réflexion relative au français peut-elle s'appliquer à l'anglais ?
LLG17A	"A cleaving of a sentence by means of it is (often followed by a relative pronoun or connective) serves to single out one particular element of the sentence and very often, by directing attention to it and bringing it, as it were, into focus, to mark a contrast. [...] it is and the following connective are considered as a special kind of extraposition." (O. Jespersen. <i>A Modern English Grammar, VII</i> , Allen, 1965 [1942], p. 147-48) Discutez
LLG18A	Discutez cette affirmation de A. Radford ( <i>Transformational Grammar. A First Course</i> , C.U.P., 1988), à propos des exemples It is raining / It is a long way to Dallas / It's time to leave / It is obvious that you're right, ainsi que, entre autres, de There must have been some mistake : "These Pronouns are called 'pleonastic' (which means 'redundant') in traditional grammar because (in their pleonastic use, but not in other uses) they are felt to be (in some vague intuitive sense) 'semantically empty' and thus cannot have their reference questioned (cf. *What is raining? *Where must have been some mistake?)"
LLG21A	On a pu dire que IT it opère une reprise allégée à distance » et qu'à ce moment-là, « le référent est totalement acquis et intériorisé par l'énonciateur ». Discutez
LLG22B	Selon un linguiste français, le prédicat « DO IT est [...] la marque de la reprise de la notion du prédicat antérieur ». Dans quelle mesure cette assertion vous semble-t-elle éclairer le fonctionnement de IT ?

### La notation

La moyenne des notes attribuées par le jury est de 7,76/20, que l'on peut comparer à la moyenne de 2003, qui était de 7,34/20.

Les notes 2004 se répartissent comme suit :

19,00	1	09,00	1
18,00	1	08,00	2
17,00	1	07,00	4
16,00	1	06,00	7
15,00	2	05,00	3
14,00	4	04,00	1
13,00	1	03,00	4
12,00	1	02,00	4
11,00	3	01,00	4
10,00	2	00,50	1

## L'ÉPREUVE

L'épreuve n'ayant pas changé depuis l'année dernière, on ne saurait attendre de ce rapport qu'il soit fondamentalement différent de celui de l'année 2003, auquel les candidats pourront très utilement se reporter. Nous en donnons ici un bref extrait :

[.../...] Il faut procéder à un bon **rythme** et **éviter les redites**, sans toutefois parler de façon si rapide que le jury a du mal à prendre des notes et à examiner correctement les nombreux exemples cités (et souvent à peine analysés dans ce cas). En revanche, on doit se garder de lire de longs passages des extraits, voire des extraits entiers, pour donner le contexte : le jury a lui aussi un exemplaire du corpus, numéroté de 5 en 5 si nécessaire ; il suffit donc de faire référence aux occurrences pertinentes en citant les lignes des extraits et/ou en résumant les points de la situation. Il est recommandé aussi de veiller à l'**équilibre** des parties annoncées. [.../...]

Le jury peut demander au candidat de préciser ses analyses lors de l'entretien, et la solidité de ses connaissances lui permet parfois de le faire avec une certaine aisance, ce que le jury récompense bien volontiers. Il ne pose aucune question piège et s'efforce de permettre au candidat de clarifier certains points de son analyse. Il arrive parfois que celui-ci confirme son intérêt, sa curiosité pour la langue, qu'il rebondisse sur une question posée par le jury pour faire ressortir avec plus d'acuité les difficultés soulevées par certaines occurrences du corpus et expose rapidement les solutions qu'il a envisagées avant d'en favoriser une lors de son exposé. Si l'entretien s'est parfois prolongé, ce fut parfois – trop rarement, peut-être – pour accorder des points supplémentaires à un candidat avec lequel le jury prenait plaisir à s'entretenir, tout en comprenant parfaitement qu'un candidat poussé dans ses derniers retranchements ait du mal à répondre aux questions les plus difficiles ; le but de l'entretien est toujours d'augmenter la note, non de désarçonner le candidat.

On se souviendra enfin que la finalité de ce concours est de recruter des enseignants. Le candidat sera naturellement jugé sur sa capacité à **communiquer** clairement un contenu. Il s'efforcera d'exposer ses idées de façon structurée avec un débit ni précipité ni trop lent, sur un ton aussi vivant que possible, et en essayant de se détacher de ses notes pour regarder son auditoire le plus fréquemment possible, comme il devra le faire devant ses élèves.

Les candidats ne doivent pas, non plus, oublier les instructions officielles spécifiques à cette épreuve :

[.../...] Il est demandé au candidat de répondre à une question d'**ordre théorique** ou de discuter une ou plusieurs affirmations de linguistes tout en illustrant son argumentation à l'aide d'exemples tirés d'un corpus d'anglais contemporain qui lui sera fourni lors de la remise du sujet. Des connaissances théoriques sont attendues.

## QUELQUES COMMENTAIRES ET RECOMMANDATIONS

Les notes attribuées illustrent clairement les impressions qu'a eues le jury cette année : il n'a pas hésité à récompenser les meilleures présentations (19/20 pour la meilleure prestation et 11 notes supérieures ou égales à 13/20, soit plus de 21%), ni à sanctionner de manière ferme les prestations qu'il a jugées insuffisantes (17 notes inférieures ou égales à 5/20, soit 33,3%).

Une des causes d'échec dans la présentation de la leçon est la mauvaise appréciation par les candidats de la spécificité de l'épreuve : il s'agit bien d'une leçon, en français, portant sur l'une ou l'autre des deux questions au programme ; ne serait-ce qu'en cela, l'épreuve est radicalement différente du commentaire de texte, ce qui ne semble pas être compris par tous les candidats. Si, pour l'épreuve de commentaire, le candidat doit analyser en contexte les différentes occurrences d'une forme donnée —et est donc, d'une certaine façon, contraint par le texte—, il s'agit de tout autre chose ici : le candidat, s'inspirant de la question ou de la citation qui lui sont proposées dans le sujet (voir plus haut), doit construire pour le présenter devant le jury un exposé théorique argumenté de la question à traiter. Un corpus de 15 à 20 occurrences de la forme à étudier est fourni, et le candidat doit l'utiliser pour illustrer son propos (et non l'inverse) : la leçon ne doit, en aucun cas, être un commentaire du texte (ou des extraits de texte) qui constitue le corpus.

Le candidat dispose de trente minutes pour sa présentation et il doit prévoir de les utiliser utilement : cela exclut, de fait, tout commentaire “au fil du texte” et impose une architecture clairement conçue et organisée qui lui permette de transmettre au jury, de la façon la plus convaincante possible, ses idées, sa leçon. On l'aura compris, il est indispensable que le candidat souhaite dire quelque chose et qu'il le fasse de manière efficace : plan, rythme et communication sont des points essentiels, qui ne doivent jamais être perdus de vue par celle ou celui qui veut réussir son épreuve.

### Le plan

Dans la tradition française, toute bonne présentation doit être organisée autour d'un plan logique que l'auditeur doit pouvoir facilement percevoir. En cela, le jury est traditionnel. S'il n'est pas obligatoire que le candidat annonce, de manière explicite, son plan au début de son propos, il n'est pas non plus interdit qu'il le fasse. Le jury apprécie les lignes de guidage qui lui sont ainsi données. Si le candidat choisit d'annoncer son plan, il est, en revanche, indispensable qu'il s'y tienne tout au long de son exposé.

Nous le répétons ici, la construction d'une leçon est un exercice qui ne peut s'improviser, et le candidat doit s'y préparer tout au long de l'année, d'abord pour consolider les bases théoriques indispensables à l'exercice, et ensuite pour savoir, le jour venu, éviter les écueils majeurs qui compromettent la réussite de l'épreuve, par exemple :

- Le plan “maladroit” ou linéaire, qui contraint trop souvent le candidat à de multiples répétitions et empêche toute synthèse,
- le placage de cours : le plan existe, mais il n'est pas celui du candidat et cela se “voit” immédiatement. Dans certains cas, le candidat éprouve même le besoin d'importer des exemples car il n'a pas su trouver dans le corpus fourni ceux qui auraient pu lui permettre d'illustrer un propos qui n'est pas le sien et qui, parfois, n'est malheureusement même pas compris. A d'autres occasions, le placage de cours contraint le candidat à faire “entrer de force” les exemples du corpus dans la démonstration qu'il présente au jury, au détriment du sens. Tout cela est à bannir.

Au contraire, l'exposé bien conçu est synthétique : le candidat a quelque chose à dire, il s'est documenté et connaît et maîtrise une ou plusieurs approches théoriques de la question. On répètera ici que le jury est, en la matière, toujours respectueux des points de vue théoriques adoptés par les candidats, pourvu que ces derniers fassent, eux-mêmes, preuve d'une égale tolérance à l'égard des théories qu'ils n'ont pas choisies.

Dans une présentation réussie, les extraits du corpus sont utilisés en l'état à des fins d'illustration ou manipulés à des fins de démonstration. Il a été donné au jury d'entendre cette année des présentations très bien documentées, très bien organisées et très convaincantes. Il s'en réjouit.

### Le rythme, la communication

Si, comme il a été dit plus haut, le candidat doit avoir quelque chose à dire, il est indispensable qu'il sache le dire de manière convaincante. Pour cela, il doit absolument comprendre qu'il s'agit pour lui de **communiquer** avec le jury. Si, comme le dit l'adage, tout ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, on ne répètera jamais assez que la communication passe aussi par le **regard** : malgré la “neutralité bienveillante” dont il sait ne jamais se départir, le jury apprécie que les candidats le regardent, échantent avec lui. La lecture des notes est donc à proscrire. L'entraînement régulier à l'exposé oral devant un public s'impose.

### L'entretien

Loin d'être destiné à “piéger” les candidats, l'entretien doit être compris, non comme un interrogatoire, mais comme un moment qui permet de préciser des points que le jury n'aurait pas compris et sur lesquels il pose éventuellement des questions. Il peut également être un moment pour le jury d'exposer un autre point de vue sur une question donnée et de demander l'avis du candidat. Ce n'est pas parce qu'un membre du jury pose une question, demande un éclaircissement ou propose une analyse différente qu'il désapprouve le candidat et lui demande de se rétracter. Ici encore, il s'agit de communication. Tout le monde sait que les conditions d'une véritable conversation avec le jury ne sont pas réunies en raison des circonstances, mais l'on doit pouvoir comprendre que cet échange final est une nouvelle occasion pour chacun de faire la preuve de ses compétences. Si certains réussissent très bien l'exercice, d'autres semblent le redouter, sans doute parce que c'est également un moment où il est plus difficile de masquer ses éventuelles incompétences. D'où l'absolue nécessité, encore une fois, d'une préparation régulière et méticuleuse. Le jury ne se satisfait pas de regards superficiels sur les questions qu'il a soulevées.

Les exposés des candidats sur les questions posées à l'oral cette année n'ont pas été commentés ici, l'objet de ce rapport n'étant pas de dresser un état des connaissances des candidats de la session passée, mais de préparer, si possible, ceux de la session à venir. Nous espérons qu'il pourra être jugé utile.

Pierre BUSUTTIL

## COMMENTAIRE DE TEXTE DE LINGUISTIQUE

On commencera par rappeler très brièvement les modalités de l'épreuve : préparation 2 heures, exposé 30mn maximum, comportant un passage de lecture à un moment choisi par le candidat, mais de longueur imposée par le jury, puis entretien avec ledit jury de 10 à 15mn. Les textes, pour la plupart contemporains, et tous en 2004 tirés d'œuvres littéraires (mais rien n'interdit aux concepteurs des sujets de puiser dans d'autres types de textes) sont toujours de 800 à 1000 mots, présentés sur une page A4 au format " paysage " sur deux colonnes.

Cette année encore, pour la troisième et dernière fois (voir plus bas), l'exercice de commentaire de texte était limité par une question au programme, en l'occurrence " les propositions en *WH-* ". Les sujets, dont l'intitulé reprenait toujours la formule rituelle (*your main commentary should be focused on ... ; additional topics may also be addressed*), ont permis de tester les connaissances des candidats sur les interrogatives, les relatives, les relatives libres et les pseudo-clivées, entre autres. Certains étaient centrés sur un seul opérateur (*how, what*), d'autres sur une des grandes familles de propositions en *WH-*, d'autres encore permettaient de les comparer toutes. Notons que, bien que la formule en question permette en théorie aux candidats de traiter autre chose que la question posée, aucun d'entre eux cette année n'a jugé bon de le faire.

On ne redira jamais assez la nécessité absolue et préalable d'une compréhension fine du texte à commenter ; il paraît aller de soi qu'un futur agrégé d'anglais se doit de maîtriser parfaitement les subtilités de la langue qu'il se propose d'enseigner à haut niveau. Certains, rares il est vrai, ont quelque peu déconcerté leurs auditeurs, commettant des contresens assez graves sur le contenu même de certains extraits proposés, qui aboutissaient assez souvent à des contresens dans l'analyse linguistique proprement dite. Que dire par exemple de cette candidate qui, confrontée au passage suivant : *Even in the Depression, Scytheville was relatively prosperous. Not every small town had its own doctor. The mill laid off some hands-farmers sharpened their old scythes thin as oak leaves rather than buying new ones-but many citizens had jobs, and Scytheville Academy kept going, with day students and a few boarders*, n'a pas hésité à lire un nom composé dans *\*hands-farmers* (par opposition à *\*feet-farmers* ?...) et à voir dans ce qui suivait ... une relative à relatif zéro, dont elle avouait tout de même qu'elle était, à ses yeux, plutôt non-standard... Bien évidemment, la typographie était ambiguë, les traits d'union auraient dû, en l'occurrence, s'allonger en tirets à valeur parenthétique pour bien marquer, comme il est fréquent en anglais écrit, que l'on avait affaire à une incise, mais comment des anglicistes confirmés peuvent-ils faire une telle erreur de découpage ? Le jury a invité en vain la candidate à revoir son interprétation, sans aller toutefois jusqu'à lui demander quel sens elle pourrait donner à l'autre " composé " *\*ones-but* à l'autre bout de l'incise...

Il faut souligner une nouvelle fois que cette épreuve s'intitule " commentaire de texte ", ce qu'un certain nombre de candidats ont tendance à oublier, qui n'utilisent au mieux l'extrait proposé que comme source d'exemples pour illustrer une ou des questions de cours régurgitées sans beaucoup de recul. D'où la perplexité d'un jury qui s'est parfois vu présenter des " plans " en 5 ou 6 parties, atomisant les problèmes rencontrés. Un bon commentaire, tout comme une bonne dissertation, doit construire une problématique à partir des données proposées. Un texte a un fonctionnement, une cohésion, une économie interne dont il s'agit avant tout de rendre compte, et dont les formes linguistiques à étudier ne constituent qu'un des indices de surface. Les meilleurs exposés entendus par le jury ont été ceux qui ne confondaient justement pas plan et nomenclature des formes, et sont parvenus à rendre compte du fonctionnement textuel à travers l'analyse linguistique, et ce même sans nécessairement consacrer une partie explicite à ce fonctionnement. Les rapports précédents ont tous insisté sur le fait que cette épreuve est avant tout un exercice universitaire, dans lequel le candidat devra faire la preuve de ses capacités d'analyse autant que de synthèse. Il ne s'agit en aucun cas pour le candidat d'infliger au jury (qui les a relevées bien avant lui...) des listes de formes, puis de les illustrer par un certain nombre de développements indépendants, mais bel et bien de construire une problématique structurée et progressive.

On a aussi souligné à de multiples reprises que le jury est œcuménique et reçoit avec une égale considération toute approche théorique, pourvu qu'elle soit suffisamment étayée. On a vu certains

candidats à l'aise (ou donnant l'illusion de l'être, jusqu'aux questions du jury) dans plusieurs théories, d'autres au contraire mal à l'aise dans une seule, qui donnait l'impression d'être trop grande pour eux. Tous les cas de figure sont envisageables, et le jury, faisant confiance aux préparateurs, ne peut en l'espèce donner que des conseils de bon sens : maîtriser ses outils quels qu'ils soient, et ne pas tenter de "bluffer" son auditoire qui de toutes façons sera amené à demander des clarifications au cours de l'entretien. Les candidats ayant fait la meilleure impression sont ceux qui, par exemple, se sont au moins interrogés sur les limites d'un concept comme celui de "parcours" qui, appliqué sans discernement à certaines constructions en *WH-*, reste d'un pouvoir explicatif peu convaincant. De même, pour entrer un peu dans les questions techniques, il était difficile de disserter sur les propositions en *WH-* sans au moins aborder le problème de ce qui en fait l'unité, à savoir la position en tête de proposition du mot-*WH-* lui-même, et ce que cette position thématifiée implique en termes syntaxiques autant que sémantiques et pragmatiques. Sur ces points cruciaux ainsi que sur d'autres plus mineurs, le jury a avant tout apprécié la cohérence de l'approche du candidat, et non la valeur de telle ou telle théorie.

L'épreuve se déroule en anglais, à l'inverse de la leçon qui est faite en français, et donne lieu à deux notes complètement séparées, une pour l'expression orale en langue étrangère, et une pour le commentaire proprement dit. Là encore, on ne pourra que répéter ce qui a souvent été mis en évidence dans les rapports précédents : même si la notation est indépendante, il est assez rare que la forme n'ait aucune influence sur le fond. S'il a pu arriver que certains candidats anglophones, bilingues ou quasi-bilingues, puissent obtenir de très bonnes notes d'anglais parlé tout en ne maîtrisant pas du tout leur sujet, le cas de figure est rare, et encore plus rare le cas inverse : le plus extrême pour la session 2004 est celui d'une candidate ayant obtenu 13 à son explication, mais seulement 7 en anglais parlé. Dans l'immense majorité des autres cas, on observe une corrélation tout à fait remarquable entre les deux notes. Les défauts les plus courants (phonétique, intonation, lexique, grammaire) sont ceux que l'on retrouve à peu près tous les ans, et qui seront répertoriés en détail dans le rapport sur l'expression orale auquel nous renvoyons le lecteur. Même si le jury sait faire la part de la perte de moyens inévitable dans ces situations des plus stressantes, et s'il a noté avec plaisir une élévation sensible du niveau des candidats dans ce domaine, il n'a pas hésité à l'inverse à sanctionner sévèrement des "modèles" d'anglais inacceptables pour de futurs enseignants de haut niveau, et même de futurs enseignants tout court. Même s'il peut admettre certaines approximations ou hésitations, il s'est montré impitoyable sur les erreurs récurrentes concernant le lexique technique de la discipline, d'autant plus que les candidats sont censés l'avoir particulièrement travaillé pour l'oral, et qu'ils disposent pour leur préparation d'un dictionnaire unilingue. On a ainsi noté de multiples flottements sur la prononciation de *antecedent*, *relative*, *clause*, *exclamative*, *interrogative*, *adjective*, *adjectival*, *participle*, etc.

Les notes attribuées couvrent pratiquement toute l'échelle, avec des extrêmes allant de 0,5 à 18. La moyenne se situe à 7,5. Le jury cette année n'a pas hésité à donner des notes élevées (la note maximale était de 14/20 en 2003) à des candidats particulièrement bien préparés, aux connaissances solides et à la technique de commentaire très sûre. Il espère vivement que les candidats de la prochaine session pourront tirer un parti utile de ces quelques recommandations.

Le concours 2005 reviendra à une formule de commentaire de texte hors-programme, conformément aux dispositions de l'arrêté du 9 avril 1999 sur les "modalités des concours de l'agrégation d'anglais". Rien ne sera changé à la nature de l'épreuve. On continuera à orienter les candidats vers une question centrale. Comme cette année, le jury attendra des candidats qu'ils consacrent au minimum les deux tiers de leur exposé à la question indiquée, et il leur sera loisible de traiter un autre point qui leur paraîtrait significatif dans le texte proposé. Il devrait ainsi être possible de tester plus efficacement la culture linguistique des candidats et d'éviter une certaine forme de bachotage qui commençait à être préoccupante cette année.

Jean-Charles KHALIFA

---

**ONT COLLABORÉ À CE RAPPORT:**

Stéphanie Amar-Flood, professeur agrégé à l'Université Paris I

Isabelle Baudino, maître de conférences à l'École Normale Supérieure de Lyon

Pierre Busuttil, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Marie-France Chen-Géré, Inspecteur d'Académie-IPR à l'Académie de Paris

Alexis Chommeloux, maître de conférences à l'Université de Tours

Laurence Cros, maître de conférences à l'Université de Picardie (Amiens)

Alain Diana, maître de conférences à l'Université Paris VII

Philippe Ernoult, professeur de chaire supérieure au lycée Chateaubriand de Rennes

Bernard Genton, professeur à l'Université Rennes II

Jean-Charles Khalifa, maître de conférences à l'Université de Poitiers

Pierre Labrosse, maître de conférences à l'Université Paris IV

Franck Lessay, professeur à l'Université Paris III

Guillaume Marche, maître de conférences à l'Université Paris XII

Marie-Claude Perrin-Chenour, maître de conférences à l'Université Paris X

Florence Perronin, professeur CPGE au lycée Louis Thuillier d'Amiens

Philippe Romanski, maître de conférences à l'Université de Rouen

Alexis Tadié, maître de conférences à l'Université Paris III

James Walters, professeur de chaire supérieure au lycée Pasteur de Besançon