



Secrétariat Général

Direction générale des  
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

MINISTÈRE

## **Concours du second degré – Rapport de jury**

**Session 2011**

**AGRÉGATION**

**ANGLAIS**

Concours interne

**Rapport de jury présenté par Geneviève GAILLARD  
Président de jury**

**Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des présidents de jury**



# SOMMAIRE

<b>Première partie :</b>	
<b>Présentation.....</b>	<b>3</b>
Prologue.....	4
Statistiques.....	5
Composition du jury.....	6
Texte officiel.....	9
<b>Deuxième partie :</b>	
<b>Rapport sur les épreuves écrites.....</b>	<b>10</b>
<i>Composition en langue étrangère.....</i>	<i>11</i>
<i>Traduction.....</i>	<i>19</i>
<b>Troisième partie :</b>	
<b>Rapport sur les épreuves orales.....</b>	<b>48</b>
<i>Exposé de la préparation d'un cours.....</i>	<i>49</i>
Dossier didactique I A.....	60
Dossier didactique III A.....	64
Dossier didactique V B.....	69
<i>Explication d'un texte en langue étrangère.....</i>	<i>72</i>
Thème oral.....	73
Explication de faits de langue.....	77
Explication d'un texte de civilisation .....	89
Explication d'un texte littéraire .....	100
Compréhension et restitution orales.....	106
Qualité de l'anglais parlé.....	108
<b>Quatrième partie :</b>	
Texte des sujets d'écrit	
Texte de sujets donnés à l'oral :	
Exposé de la préparation d'un cours : documents DID	
Explication d'un texte en langue étrangère : documents ESP	

# **PRÉSENTATION**

## Prologue

Cette année a vu une augmentation significative du nombre d'inscrits, soit + 20,61% (public et privé confondus), ce qui représente un total dépassant la barre des 2000 (2261). Pour autant, le nombre des candidats présents et non éliminés est quasiment le même, soit presque 1000, ce qui représente un taux moyen de 44,49% des inscrits. Dans le même temps, le nombre de postes et de contrats mis aux concours a légèrement diminué : 51 (-5) pour le public et 9 (-1) pour le privé. De ce fait, l'agrégation interne reste un concours discriminant puisque 5,70% des présents et 2,65% des inscrits ont été admis, la barre d'admission se situant cette année à 08,97/20 pour l'agrégation interne et à 08,30/20 pour le CAERPA.

Les épreuves sont exigeantes, en ce sens qu'elles visent à évaluer des connaissances et des compétences de haut niveau dans le domaine de la langue cible certes, mais aussi dans celui de la culture (littérature et civilisation) et de la didactique des langues. Chaque épreuve a ses contraintes et nécessite un bon entraînement, tant à l'écrit qu'à l'oral. Si le jury a souvent noté une bonne connaissance des œuvres et des questions au programme et un effort d'organisation des idées, on regrette encore le placage de connaissances peu pertinent par rapport aux documents proposés, de même que l'on observe encore une certaine difficulté à passer des repérages au commentaire composé. S'agissant d'un public spécifique, avec une expérience parfois longue de l'enseignement des langues, il n'est pas superflu de préciser par ailleurs que l'épreuve orale d'exposé de la préparation d'un cours n'a pas vocation à porter un jugement sur la valeur professionnelle des candidats mais à évaluer leur capacité à sélectionner et croiser des connaissances et compétences universitaires, scientifiques avec des aspects de l'apprentissage dans un cadre institutionnel dont il faut bien connaître les contours. Trop de candidats pensent que leur expérience de classe au quotidien suffira pour réussir cette épreuve.

Le présent rapport fournit de nombreux conseils aux futurs candidats ainsi que des exemples concrets et précis de ce qui est attendu dans chaque épreuve. Il est le fruit d'une expertise commune et d'une expérience collective du concours, ce qui en fait un outil précieux pour la préparation à venir.

Que tous les correcteurs et interrogateurs soient ici remerciés pour leur engagement au service des candidats à qui nous souhaitons bon courage et réussite.

Geneviève Gaillard

Présidente de l'agrégation interne d'anglais

## Statistiques

### AGREGATION INTERNE

#### ➤ Admissibilité

Postes : 51  
Inscrits : 2014  
Non éliminés : 887, soit 44,04% des inscrits  
Admissibles : 114, soit 12,85% des non éliminés  
Barre d'admissibilité : 08,92 / 20  
Moyenne des candidats non éliminés : 05,81 / 20  
Moyenne des admissibles : 10,24 / 20

#### ➤ Admission

Non éliminés : 113, soit 99,12% des admissibles  
Nombre d'admis : 50, soit 44,24% des non éliminés  
Barre d'admission : 08,97 / 20  
Moyenne des candidats admis portant sur le total des épreuves de l'admission : 10,01 / 20  
Moyenne des admis portant sur le total général, c'est-à-dire admissibilité + admission : 10,25 / 20

### CAERPA

#### ➤ Admissibilité

Postes : 9  
Inscrits : 247  
Non éliminés : 111, soit 44,94 % des inscrits  
Admissibles : 20, soit 18,02 % des non éliminés  
Barre d'admissibilité : 07,25 / 20  
Moyenne des candidats non éliminés : 04,85 / 20  
Moyenne des admissibles : 09,18 / 20

#### ➤ Admission

Non éliminés : 20, soit 100 % des admissibles  
Nombre d'admis : 9, soit 45 % des non éliminés  
Barre d'admission : 08,30 / 20  
Moyenne des candidats admis portant sur le total des épreuves de l'admission : 09,86 / 20  
Moyenne des admis portant sur le total général, c'est-à-dire admissibilité + admission : 09,71 / 20

## Composition du jury

### **Présidente**

GAILLARD Geneviève  
Inspecteur général de l'éducation nationale Académie de Paris

### **Vice-présidents**

ANDREOLLE Donna  
Professeur des universités Académie de Grenoble

ABOLIVIER Jean-Michel  
Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional Académie de Nice

### **Secrétaire général**

ALLAFORT Jean-François  
Professeur agrégé Académie de Bordeaux

### **Membres du jury**

AGUADO Fabienne  
Professeur agrégé Académie de Paris

ALAYRAC-FIELDING Vanessa  
Maître de conférences des universités Académie de Lille

ALBRESPIT Jean  
Maître de conférences des universités Académie de Bordeaux

ALEXANDRE-COLLIER Agnès  
Professeur des universités Académie de Dijon

AUVRAY Ludovic  
Professeur agrégé Académie de Rouen

BAUDIN Benjamin  
Professeur agrégé Académie de Créteil

BONINI Marc  
Professeur agrégé Académie de Nantes

BOSSONEY Estelle  
Professeur agrégé Académie de Montpellier

BOUZONVILLER Elisabeth  
Maître de conférences des universités Académie de Lyon

CAUVIN Jean-Claude  
Professeur agrégé Académie de Clermont-Ferrand

CHAMEROIS Gilles  
Maître de conférences des universités Académie de Rennes

CHARLERY Hélène  
Maître de conférences des universités Académie de Toulouse

CHAUVIN Catherine  
Maître de conférences des universités Académie de Nancy-Metz

CHOMILIER Joris  
Professeur agrégé Académie de Clermont-Ferrand

CUNY Noëlle Maître de conférences des universités	Académie de Strasbourg
DECOUAIIS Cécile Professeur agrégé	Académie de Limoges
DELCROIX-HOURCADE Sylvaine Professeur agrégé	Académie de Bordeaux
DULUC Nathalie Professeur agrégé	Académie d'Amiens
FINDING Susan Professeur des universités	Académie de Poitiers
FORMARIER Dominique Professeur de chaire supérieure	Académie de Poitiers
GALLIEN Claire Professeur agrégé	Académie de Paris
GLAIN Olivier Professeur agrégé	Académie de Lyon
GOUCHET Sylvie Professeur agrégé	Académie d'Orléans-Tours
GRENECHE Fabien Professeur agrégé	Académie de Paris
HIGGS Lyndon Maître de conférences des universités	Académie de Strasbourg
LABBEZ Claude Professeur agrégé	Académie de Nice
LACHEZE Maxime Inspecteur d'académie-Inspecteur pédagogique régional	Académie de Grenoble
LARSONNEUR Claire Maître de conférences des universités	Académie de Paris
LAVIN Mike Professeur agrégé	Académie de Lille
LEROUX Agnès Maître de conférences des universités	Académie de Versailles
LESPORT Nathalie Professeur agrégé	Académie de Limoges
LINOL Martine Inspecteur d'académie-Inspecteur pédagogique régional	Académie de Limoges
LOOCK Rudy Maître de conférences des universités	Académie de Lille
MAILLAN Thierry Professeur agrégé	Académie de Strasbourg

MANFRINI Laurence Professeur agrégé	Académie de Créteil
MANIEZ Claire Professeur des universités	Académie de Grenoble
MANTRANT Sophie Maître de conférences des universités	Académie de Strasbourg
MAZET Carleen Inspecteur d'académie-Inspecteur pédagogique régional	Académie de Lyon
MERLE Jean-Marie Professeur des universités	Académie d'Aix-Marseille
MIGETTE Christiane Maître de conférences des universités	Académie de Créteil
MOUNIE Marie-Pierre Maître de conférences des universités	Académie de Strasbourg
OKE Anthony Professeur agrégé	Académie de Lyon
PAUPERT Bérénice Professeur agrégé	Académie de Caen
QUESNEL Eve Professeur agrégé	Académie de Versailles
QUIVY Mireille Maître de conférences des universités	Académie de Rouen
RANGER Graham Professeur des universités	Académie d'Aix-Marseille
RIVOALLAN Bérangère Professeur agrégé	Académie de Montpellier
ROSSIGNOL Alain Inspecteur d'académie-inspecteur pédagogique régional	Académie de Rouen
SAMBRAS Gilles Maître de conférences des universités	Académie de Reims
SELLIN Jean-Yves Professeur de chaire supérieure	Académie de Nantes
SMART Lee Professeur agrégé	Académie de Lyon
TABUTEAU Eric Maître de conférences des universités	Académie de Grenoble
TANGUY Guillaume Maître de conférences des universités	Académie de Montpellier
TESTEMALE Katy Professeur agrégé	Académie d'Orléans-Tours

AGREGATION INTERNE ET CAERPA

Section langues vivantes étrangères

**A. - Epreuves écrites d'admissibilité**

1. Composition en langue étrangère portant sur le programme de civilisation ou de littérature du concours (durée : sept heures ; coefficient 1).
2. Traduction : thème et version assortis de l'explication en français de choix de traduction portant sur des segments préalablement identifiés par le jury dans l'un ou l'autre des textes ou dans les deux textes (durée : cinq heures ; coefficient 1).

**B. - Epreuves orales d'admission**

1. Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ; coefficient 2).

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat.

2. Explication en langue étrangère d'un texte extrait du programme, assortie d'un court thème oral improvisé et pouvant comporter l'explication de faits de langue. L'explication est suivie d'un entretien en langue étrangère avec le jury (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum ; coefficient 2). Une partie de cet entretien peut être consacrée à l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère et qui donne lieu à une discussion en langue étrangère avec le jury.

Les choix des jurys doivent être effectués de telle sorte que tous les candidats inscrits dans une même langue vivante au titre d'une même session subissent les épreuves dans les mêmes conditions.

Art. 3. - L'arrêté du 23 octobre 1975, modifié par les arrêtés des 14 novembre 1979 et 17 septembre 1986, définissant les épreuves du concours externe de l'agrégation de géographie est abrogé.

Art. 4. - Les dispositions du présent arrêté prennent effet à compter de la session de l'année 2002 des concours.

JO du 2 mars 2001

**RAPPORT**

**SUR LES**

**ÉPREUVES ÉCRITES**

## **COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE**

**Durée : 7 heures**

**Coefficient : 1**

## Rapport sur la composition

### Shadows in Vladimir Nabokov's *Lolita* and Stanley Kubrick's film.

Cette année, le sujet de composition demandait aux candidats une réflexion de type comparatiste, qui a posé problème à certains d'entre eux. Les questions concernant une œuvre littéraire et son adaptation cinématographique existent cependant depuis plusieurs années au programme des agrégations, et il serait bon que les candidats se préparent à ce type de sujet. Dès 1998, le *Bulletin Officiel* (n°4 spécial du 21 mai 1998, annonçant le programme des concours 1999, où figuraient *The Portrait of a Lady* d'Henry James et son adaptation cinématographique par Jane Campion) mettait clairement en garde les candidats contre les dérives possibles : « Pour l'étude en parallèle du roman et du film on évitera de s'enfermer dans le débat biaisé sur la "fidélité" du film à l'œuvre littéraire qui lui sert de pré-texte. La comparaison entre film et roman est tout à fait légitime mais doit tenir compte des caractéristiques de deux écritures autonomes – l'une cinématographique, l'autre romanesque – ainsi que de la différence des publics visés. [...] On s'attachera donc à dégager le fonctionnement de deux modes d'expression, à observer ce qui les rapproche (structure narrative, recours au dialogue, dramatisation et focalisation/visualisation) et ce qui fonde l'originalité de chacun : temporalité propre, caractérisation des personnages, opposition entre l'"image" littéraire ou scripturale, toujours médiatisée par le langage, et l'image proprement visuelle – à vrai dire audiovisuelle. » Ces conseils sont toujours d'actualité. Les candidats pourront utilement consulter les rapports de CAPES 2004 et 2009, ainsi que les rapports d'agrégation externe 2004 et 2007 (rubrique « leçon de littérature »), qui comportent des conseils méthodologiques. Avant d'aborder les questions de méthode, il convient cependant de revenir sur certains points concernant la présentation matérielle des copies et les questions de langue.

#### Présentation et langue

Les candidats ont tout intérêt à soigner la présentation matérielle de leur copie, puisque plus leurs correcteurs auront de facilité à s'y repérer, plus ils pourront concentrer leur attention sur l'articulation de l'argumentation. Il convient donc d'écrire une ligne sur deux, de manière lisible, et d'indiquer clairement les différentes parties par des espacements judicieux, sans aller pourtant jusqu'à les numéroter ou leur donner un titre.

Quantité et qualité ne vont pas toujours de pair : certaines copies très longues, où les candidats donnaient l'impression de vouloir déverser toutes leurs connaissances sur les deux œuvres, qu'elles soient pertinentes ou non, ont eu des notes très basses, alors que des copies de dix pages très synthétiques ont pu avoir d'excellentes notes. La composition est avant tout un exercice de synthèse. Cependant, l'argumentation doit impérativement s'appuyer sur des analyses précises d'éléments pertinents. C'est dans ce va-et-vient entre analyse et synthèse que progresse la démonstration.

La qualité de l'anglais était en général acceptable. Rappelons tout de même qu'il y a une différence en anglais entre « heroin » et « heroine », et que les mots « literature », « literary », « enemy », « personal » n'ont pas de consonne redoublée comme en français. Le jury a relevé trop d'erreurs de ponctuation (citations mal intégrées dans le discours, incises non encadrées de virgules, parataxe), de détermination, d'emploi des temps, de construction des verbes et de syntaxe en général. Il est donc indispensable de se ménager en fin d'épreuve un temps de relecture pour corriger toutes ces erreurs et incorrections.

Peu de copies ont fait la démonstration d'une réelle maîtrise du registre et du vocabulaire de l'analyse littéraire et filmique. La précision du vocabulaire critique est un atout considérable dans une bonne copie ; inversement, l'utilisation erronée de notions narratologiques aussi connues que « narrateur omniscient » ou « stream of consciousness » produit un effet désastreux. Les candidats à l'agrégation interne devraient savoir qu'un narrateur homodiegétique ne peut pas, par définition, être omniscient (= qui sait tout), ce que Humbert admet d'ailleurs lui-même lorsqu'il déclare : « ... it struck me [...] that I simply did not know a thing about my darling's mind » (324). De même, rien de plus étranger au texte de *Lolita*, narration placée sous le contrôle d'un narrateur extrêmement conscient de ses effets rhétoriques, que la notion de « stream of consciousness », qui suppose au contraire l'accès à une conscience non organisée en discours, et qui n'est que très exceptionnellement employée dans une narration à la première personne. Pour ce qui est du vocabulaire filmique, la traduction anglaise de l'expression française « voix off » n'est pas \*« off voice » ou « voice-off » (terme parfois utilisé pour

désigner la voix d'un personnage présent hors champ), mais « voice-over ». Le jury n'exigeait pas un vocabulaire extrêmement technique dans l'analyse filmique, mais on peut penser qu'à ce niveau, il faut maîtriser un minimum de notions : taille des plans (*shot*), effets de lumière (*backlight*, *high-key / low-key lighting*... et non *lightning* comme on a pu le trouver dans certaines copies), vocabulaire pictural (*chiaroscuro*), etc.

Contrairement à la composition de civilisation, où le passé est de rigueur pour évoquer les faits réels participant à l'argumentation, les références aux œuvres de fiction (roman et film) se font au présent, puisqu'il ne s'agit pas de « raconter l'histoire », mais de commenter certains aspects des œuvres elles-mêmes, dont la diégèse fait accessoirement partie. Les mélanges passé-présent sont à cet égard très fâcheux.

Dans l'écriture manuscrite, le soulignement remplace par convention les italiques qui signalent les titres d'œuvres : lorsqu'une œuvre a pour titre le nom d'un de ses personnages, cette distinction est indispensable, et son omission peut donner lieu à de nombreuses confusions, puisque le lecteur ne sait pas si le candidat fait référence au personnage ou à l'œuvre. Du fait du doublement des œuvres, il fallait cette année être particulièrement vigilant sur ce point, et préciser clairement de quelle *Lolita*, ou de quel *Lolita* on parlait, ce que trop de copies ont négligé de faire de manière systématique.

### **Connaissances**

Une bonne connaissance des deux œuvres était nécessaire pour traiter le sujet. Le jury n'a pu que sanctionner les candidats incapables d'orthographier correctement les noms propres (personnages et lieux), ou qui ont fait de grossières erreurs sur l'intrigue : ainsi, l'Annabel Leigh d'Humbert Humbert n'est pas la même que celle de Poe (Annabel Lee) ; Humbert n'est pas condamné à être pendu pour son crime, puisqu'il meurt avant son procès ; *Lolita* ne porte pas de lunettes en forme de cœur dans le film de Kubrick, de même qu'à aucun moment on ne la voit une sucette à la bouche, ces deux éléments n'appartenant qu'au « paratexte » de l'affiche. On a vu dans certaines copies des confusions entre le film de Kubrick et celui de Lyne, qui ne faisait pas partie du programme : il n'y a pas dans le film de Kubrick la moindre scène concernant le passé « pré-dolorien » du narrateur, et on n'y voit pas *Lolita* jouer au tennis. Même si on n'exige pas des candidats une connaissance exhaustive des articulations du texte et du film, on attend d'eux qu'ils aient une vision claire de la structure des deux œuvres (les deux parties du roman, la structure en « flash-back » du film) et qu'ils soient capables d'en analyser certains passages clés à l'appui de leur réflexion.

### **Méthodologie**

Une des difficultés du sujet venait du fait qu'il fallait traiter de deux œuvres, même si l'une était seconde par rapport à l'autre. L'argumentation, dans ce type de sujet, doit s'appuyer sur la comparaison entre les deux œuvres pour avancer, mais cette comparaison ne peut se fonder que sur une analyse préalable des deux éléments à comparer, considérés chacun dans leur spécificité. Avant toute comparaison, il s'agissait donc d'étudier les différentes acceptions du terme « shadows » dans les deux œuvres. C'est pourquoi il n'était pas judicieux de considérer le film uniquement comme « l'ombre » du roman, et de fonder sa problématique sur cette idée, même s'il était légitime de l'utiliser ponctuellement comme introduction ou transition.

Les différences et ressemblances entre roman et film ne devaient à l'inverse pas être mentionnées uniquement à titre d'illustration, mais être intégrées à la progression du raisonnement et contribuer à la dynamique de la démonstration. Nous en donnerons quelques exemples ci-dessous.

La première étape de la réflexion est la définition de la notion, sans en exclure a priori aucune acception, même si certaines se révéleront à l'usage moins pertinentes que d'autres, et pourront donc être écartées. Le jury a été surpris de constater à quel point la définition du terme « shadows » a pu poser problème à un certain nombre de candidats, quand elle n'était pas tout simplement omise. Ce n'est pas parce que la question concerne des œuvres de l'esprit qu'il faut oublier le sens premier du terme, qui est une réalité physique dont nous faisons quotidiennement l'expérience : on peut donc difficilement dire, comme on a pu le lire dans certaines copies, « shadows may be defined as blurred representations of someone or something » (dans la mesure où les ombres peuvent être très précises et définies), ou « A shadow can be short (morning) or long (evening) » (rappelons que c'est à midi que les ombres sont les plus courtes...). C'est à partir des définitions retenues que devra s'élaborer la problématique, et donc le plan qui en découle. C'est pourquoi il est important de consacrer un certain temps à cette étape de la réflexion : la dissertation/composition est une invitation à réfléchir aux deux œuvres à travers le prisme de cette notion et non d'une autre, et il faut donc se méfier des dérives possibles, et de la tentation de se raccrocher à des notions proches étudiées en cours : le double, la distorsion, l'emprisonnement (l'expression « mettre quelqu'un à l'ombre » n'a pas d'équivalent en

anglais, quoi qu'en pensent certains candidats). Ces notions sont partiellement pertinentes, mais ne peuvent constituer l'élément central de la problématique sous peine de hors sujet.

En effet, la problématique doit faire jouer entre elles les différentes définitions, et les niveaux d'analyse pour lesquelles elles sont pertinentes : schématiquement, nous avons suivi dans nos propositions de pistes ci-dessous une progression de la thématique à l'esthétique et au moral, même si d'autres articulations sont possibles (diégèse, narration, esthétique, plan de la dernière chance qui a été parfois été intelligemment exploité).

Pour l'introduction, l'accroche ne peut pas être passe-partout, mais doit venir du sujet. Les développements sur l'histoire éditoriale étaient ici peu pertinents. En revanche, une citation du texte comprenant le mot « shadow », ou l'évocation d'une scène du film (les mains de Quilty dans l'ombre du salon) permettaient d'amener la notion « naturellement ». Définition, problématique et annonce de plan sont les étapes obligées du reste de l'introduction. Elles doivent être reliées entre elles, et non simplement juxtaposées.

La conclusion ne doit pas répéter ce qui a déjà été dit (souvent plusieurs fois...), sinon sous une forme très synthétique, et en le reformulant, de manière à bien faire ressortir la façon dont on a répondu à la question posée par la problématique en introduction.

Les remarques qui suivent ne constituent pas un « corrigé » en bonne et due forme, mais sont autant de pistes que les candidats auront pu suivre dans leur développement. Ces différentes pistes de réflexion peuvent s'articuler en problématiques diverses, et c'est pourquoi les six rubriques proposées ci-dessous ne sont pas numérotées, pour éviter un effet de hiérarchisation. Les références des citations du roman renvoient à l'édition Penguin Red Classics ; pour le film, nous utilisons la segmentation en 35 segments proposée par Mario Falsetto dans *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Approach* (1994).

Shadows are a major theme in Nabokov's work (see for instance John Shade in *Pale Fire*, whose poem starts with the lines: "I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane"). In *Lolita*, the narrator's chosen pen name evokes the French *ombre* ("She had entered my world, umber and black Humbertland with rash curiosity..." [187]).

The various definitions of the word provide as many lines of investigation of novel and film, from the definition of a physical phenomenon to its metaphorical uses and moral connotations.

**shadow** *n.* (from *American Heritage Dictionary*)

1. An area that is not or is only partially irradiated or illuminated because of the interception of radiation by an opaque object between the area and the source of radiation.
2. The rough image cast by an object blocking rays of illumination. See Synonyms at **shade**.
3. An imperfect imitation or copy.
4. **shadows**. The darkness following sunset. [this definition has not been exploited in the following lines]
- 5.a. A feeling of gloom or unhappiness. **b.** A cause of gloom or unhappiness.
6. A shaded area in a picture or photograph.
7. A mirrored image or reflection.
8. A phantom; a ghost.
- 9.a. One, such as a detective or spy, that follows or trails another. **b.** A constant companion.
10. A faint indication; a premonition.
11. A vestige or remnant.
12. An insignificant portion or amount; a trace: *beyond a shadow of a doubt*.
13. Shelter; protection. [these definitions have not been exploited in the following lines].

- **Chiaroscuro** or "Clare Obscure" (348) = strong contrasts between light and dark.

This notion has thematic and aesthetic relevance for both novel and film. [Although many candidates studied this aspect in Kubrick's film, very few saw its importance in the novel.]

- Nabokov's visual art

HH often evokes painting, photography or film in his descriptions. He uses the contrasts between light and shade to give depth to his descriptions.

12: "in the violet **shadow** of some red rocks forming a kind of cave, [we] had a brief session of avid caresses, with somebody's lost pair of sunglasses for only witness.

132: [At The Enchanted Hunters] "Under the arclights enlarged replicas of chestnut leaves plunged and played on white pillars."

179: "... with, opposite, a poplar playing its liquid shadows all over the local Honor Roll."

- Film

Although critics agree that the film is more "high-key" than "low-key", Kubrick uses shadows very effectively in some scenes: Quilty's dark Manor (segment 1) / Insert of *Curse of Frankenstein* (segment 3) / Night scene at Enchanted Hunters (segments 18 and 19) / Scene with Quilty as Zeph (segment 24) / Night phone call from Quilty, with single light bulb, and bars of the Venetian blinds (segment 30).

Possible transition: shadows and light are used for expressive purposes in both novel and film, which could lead to considerations about "genre" or the moral dimension of the subject.

• **Shadowgraphy**

The notion has metatextual and aesthetic dimensions, and could be used to emphasize the link between novel and film.

Shadowgraphy can be considered as an early form of "cinema." The word refers to a performing art, a visual art akin to the cinema, an important motif in *Lolita*. There are two references to "shadowgraphs" in Nabokov's *Lolita*: p. 129, as Humbert asks Lolita what they did at camp Q, she answers: "We made shadowgraphs. Gee, what fun." The sentence is remembered by Humbert as he drives away from Coalmont on his way to Ramsdale to find Quilty's address, and describes a neon sign in a small town where he has stopped for rest: "... but the pot could still be made out as a latent shadow teasing the eye before its next emerald resurrection. We made shadowgraphs. This furtive burg was not far from The Enchanted Hunters. I was weeping again, drunk on the impossible past." (322)

- visual aspect of the novel, art of evoking shadows

Humbert's art is often that of silhouetting, of "writing shadows" (shadow-graph) (see the portrait of Charlotte, for instance, or the lists of secondary figures, vividly sketched, in particular in the second part of the novel: list of types of hitchhikers, of the various boys Lo associates with, of the different types of accommodation, etc).

- Film

Cinema necessarily provides a more "objective," sharper characterization, so the characters are not mere shadows. Yet in the film, the choice of black and white, as well of the fact that Charlotte and the Farlows, among others, are clearly caricatures, creates a similar effect of two-dimensional characterization. In the hall of the Enchanted Hunters (segment 18), Quilty and Vivian Darkbloom (the dark lady) are silhouetted in the foreground, watching Humbert as he inquires at the desk. The same device is used in the "collapsible cot scene" with Humbert and the groom in the foreground, framing Lolita asleep on the bed (segment 19).

- Humbert as puppeteer

Humbert's characters are puppets he manipulates in the theatre of his desire: after his successful "solipsization" of Lo in the davenport scene, he plans to "repeat a performance" (68); in Paris, he used to project onto his "fenêtres" visions of imagined nymphets which revert to an "obese partly-clad man" (20/300-301). Humbert is thus both master and victim of his illusions.

- Quilty as stage director in the film

Quilty is in fact the real avatar of the stage director in the film, as the scene in the wings of the school theatre (segment 25) strongly suggests. This is a role which he shares with Humbert in the novel, while the latter keeps control of the narration. In the film, there are a few instances of voice-over, and we often get Humbert's perspective, mainly through the use of shots-reverse shots, which lead the viewer to adopt Humbert's point of view (notably on Charlotte or Lolita). Yet the narrative authority is not his, but the author's.

Possible transitions: shadows can be seen as the projections of H's desires and phantasms, Lolita as Annabel's double, thus leading us to the theme of the double. This could also be linked with the moral dimension of the notion.

• **Intertextuality**

This is central to the aesthetics of novel and film. Intertextuality can be defined as the shadow of past literature onto the text.

- The *Doppelgänger* theme

This theme casts the shadow of a long literary tradition onto the novel. It has been identified by John Pier as one of the three main "intertextual frames" of the novel, the Gothic tradition of the Evil Double

(see Poe's "William Wilson"). In the film, the Roman ping pong scene at the beginning, with the contrast between dark-clothed Humbert and white-sheeted Quilty, introduces the same topos. This "frame" competes with others — the "bereaved lover" [see Poe's poem "Annabel Lee"] and the "Carmen" story, mainly, but also all sorts of other hypotexts — thus providing a certain "depth" and complexity to the narrative, whose interpretation has to take contradictory injunctions into account.

- Generic hybridization of the film

Gilles Menegaldo's article "L'hybridité générique dans *Lolita* de Stanley Kubrick"<sup>1</sup> shows that in the film too, the shadowy presence of other films and film genres is perceptible, and that Kubrick comes close to Nabokov's virtuosity in playing with various film genres, which more or less cancel each other, or at least considerably complexify the spectator's perception of the characters and plots: the film borrows scenes and motifs from film noir, but also from melodrama and screwball comedy, from Gothic atmospheres and road movies, to name but a few. See also the mise en abyme of an excerpt from *The Curse of Frankenstein*, implicitly casting the shadow of monstrosity on Humbert.

In both novel and film, the hypotexts cast distorting and distorted shadows on the story (anamorphosis).

• **The Double**

The *Doppelgänger*, one of the intertextual frames of the novel, can also be considered from a thematic point of view.

- The theme of the double

The theme is omnipresent in the novel: double names, double title, etc. Quilty can be seen as Humbert's shadow, Lolita as Annabel's ghost double, Charlotte (and/or Rita) as Valeria's double, etc. Humbert keeps punning on his own name, and Dolores Haze's is duplicated into Dolly, Lola, Lo and Lolita. The characters cross the United States twice, etc.

Quilty "doubles" for Humbert and functions as his nemesis or arch enemy, both in the novel and in the film. The theme of the double introduces the question of identity, even if the *Doppelgänger* tale is finally parodied since Quilty's murder is useless: Humbert has already discovered his love for Lolita and killed his lust.

The film begins and ends on Quilty's name and murder scene thus foregrounding the motif of doubleness.

- Motif of the shadow translated textually and aesthetically

[This dimension was absent from too many papers, and this is why it is more developed here.]

Novel: Partial anagrams function as "linguistic shadows" of Quilty in the text (crazy quilt of forty eight states / Quietly / a quilted robe, etc.), suggesting a possibly "shadowy" side of other characters (John Farlow, for instance, introduced as a "a middle-aged, quiet, quietly athletic, quietly successful dealer in sporting goods", p. 88). Humbert's constant playing with sounds (alliterations, in particular) inscribes the double in the very letter of the text. These textual clues often foreshadow elements to come, as seen above.

Doubling is also present in the *narrative structure* of the novel: the foreword introduces a rival perspective and narrative instance, which is itself doubled in the "postface" (although, strictly speaking, Nabokov's essay does not belong to the novel, but to its paratext). Echoes between episodes are systematic (see above the two mentions of shadowgraphs; another example is the double evocation of the same memory pp. 20 and 330-331).

Film: in the film, this "doubling" is more visible, since Quilty as projection of Humbert's perversity is present from the beginning, and his depravity metaphorized by his decadent gothic manor, where he emerges from a sheet. The spectator can recognize him each time he appears, which creates dramatic irony at the expense of Humbert, who never realizes his identity.

Quilty more obviously endorses the perverse, shady side of Humbert's personality (see the scene at the Enchanted Hunters when he hints at sado-masochistic relations with his silent companion Vivian Darkbloom). Paquet, commenting on a thematic and visual echo — Charlotte murmuring into Quilty's ear at the school dance // Lolita murmuring into Humbert's ear at the Enchanted Hunters —, writes: "L'effet de cette reprise visuelle et thématique est essentiellement de toujours lier Quilty aux notions de tabou et d'anormalité, contournant ainsi l'accusation centrale de pédophilie de Humbert. Comme deuxième homme toujours (déjà) là, le médiatique scénariste devient littéralement l'*ombre* de Humbert et s'approprié le regard pathologique que celui-ci jette sur Lolita"<sup>2</sup>. In the scene at the school dance

<sup>1</sup> *Sillages Critiques* n° 11, <http://sillagescritiques.revues.org/1710>

<sup>2</sup> Monica Manolescu & A.-M. Paquet-Deyris. *Lolita, cartographies de l'obsession (Nabokov, Kubrick)*, PUF, 2009, p 139. A similar effect is achieved in the novel when Humbert watches Quilty watching Lolita, and is violently

(segment 6), his rhapsodizing on Lolita's name — "Didn't you have a daughter with a lovely name? Yeah, what was it now? A lovely, lyrical, lilting name like... Lolita. Lolita, that's right. Lolita, diminutive of Dolores... the tears and the roses." — recalls Humbert's incipit in the novel (as well as Nabokov's own words in an interview).

There are also thematic and musical echoes in the film: the end duplicates the beginning, but with a different music. Conversely, the same music is heard on Lo's first sunbathing appearance (segment 2), and on Humbert's "mourning" bath (segment 13).

- "Detective Trapp" shadowing Humbert

The motif of the shadow is "materialized" in the second part of both novel and film when Quilty, dubbed "detective Trapp" by Humbert, "shadows" him in order to help Lo escape.

249: "[...] nobody attempted to get in between our humble blue car and its imperious red shadow [...]. A traffic policeman [...] beckoned me on, and then with the same hand cut off my shadow."

250: "[...] our shadow had disappeared."

In the film, Humbert's obsession is rendered by his fixedly looking into the rear-view mirror, as though dazzled by the shadowing ("I [...] kept seeing that red ghost swimming and shivering with lust in my mirror." [247]).

The theme of the double introduces moral considerations, with Quilty as Humbert's "evil I". Yet, the clear-cut distinction between good and evil suggested by this theme is constantly blurred by the narrator, thus linking ethics and aesthetics.

- **Showing and unshowing / over-shadowing**

Overshadow:

1. "To cast a shadow over; darken or obscure" (*American Heritage Dictionary*).

244: "Wildly, I pursued the shadow of her infidelity;"

246: "... it was during those days that the problem of the Red Convertible presented itself to me, and quite over-shadowed the theme of Lo's lovers."

This last sentence perfectly encapsulates the game of hide and seek the narrator plays with the reader: he obviously knows (as narrator) that the "problem" and the "theme" are related, yet he reproduces the mistake he made at the time in the interpretation of the meaning of the Red Convertible.

- Humbert's rhetoric

Humbert as narrator keeps diverting his reader's attention through partial retaining of information. Humbert's rhetoric overshadows his monstrous deeds: he constantly appeals to the reader's sympathy (see for instance p. 152 [beginning of I. 31] or 218 [end of II, 10]), tries to make him laugh — even when, using the "internal polemic" device, he urges him not to, as on p. 208: "O Reader! Laugh not, as you imagine me, on the very rack of joy noisily emitting dimes and quarters, and great big silver dollars like some sonorous, jingly and wholly demented machine vomiting riches." —, blames others for his "disease" (alternately the narrow-mindedness of society and Lolita's daemonic power), pleads an "incomplete and unorthodox memory" (247).

- Censorship

In the film, the avoidance of any hints at paedophilia was made necessary by the Hays code: the film leaves in the shade Humbert's past as a paedophile, thus changing the character's nympholepsy and its effects on Lolita into a failed romance whose victim is Humbert rather than Lolita.

Yet there are hints at the "darker" side of Humbert, with the insert of Frankenstein's monster. In the breakfast scene (segment 9), Humbert's commentary on Poe's poem "Ulalume" reveals what is yet unsaid in the novel, the "dim"/ dark aspect of its plot. ("You see, he takes a word like 'dim' in one line and twists it? And it comes back as 'mid region of Weir'.")<sup>3</sup>

The question of overshadowing shows the importance of narration in the question of Humbert's moral status, and may explain the differences between novel and film concerning this question.

- **Light and darkness**

In Nabokov's novel Humbert represents himself as a Romantic character, with "a gloomy but all the more seductive cast of demeanor" (25), and repeated alludes to his "gloomy good looks" (117)

He is also often represented in the shade (182: "... I would settle down in the rich postmeridian shade..."). He embodies a form of dark, Byronic Romanticism. Yet the contradictory intertextual frames

---

sick: "One of the bathers had left the pool and, half-concealed by the peacock shade of trees, stood quite still [...], following Lolita with his amber eyes. There he stood, in the camouflage of sun and shade" (269).

<sup>3</sup> This scene, which is absent from the novel, is taken from Nabokov's screenplay for Kubrick's film, written in 1961 and published in 1974.

explode this desire to appear Romantic, so that shadows become associated with perversion, an association suggested by the narrator himself: "As I look back on those days, I see them divided tidily into ample light and narrow shade: the light pertaining to the solace of research in palatial libraries, the shade to my excruciating desires and insomnias" (34).

Conversely, Lolita is often in the sun: playing tennis, or swimming in pools, she is associated with such adjectives as "golden", insisting on her "sunny" disposition and character. Sun and shadow thus also function as moral categories, in which Humbert's shadow succeeds in partly imposing his perversion on Lolita: "Lolita turned her head and stared at me through the striped shadows" (145).

This indictment is softened in the film, where Humbert's dark character takes on a more convincing Romantic cast: although there is a controversy among critics about the "ironic" (or non ironic) function of the romantic piano concerto which accompanies many of the scenes in the last part of the film (end of the second hospital scene, end of the interview with Lolita), it gives the character a more genuine Romantic dimension than the one which he claims but fails to achieve in the novel.

### **Possible ideas for the conclusion**

[As indicated earlier, the conclusion should start with a brief synthesis of the argument developed in the body of the essay. The following are ideas for the concluding words, depending on the main thrust of the development.]

Nabokov's *Lolita* is a novel about shadows, written from beyond the grave, which emphasizes the ghostly presence of the characters: all are dead when we read the novel, as the narrator has arranged (see p. 320 and 352). The same idea is suggested by the circular structure of the film, returning us to the ghostly Quilty under his sheet, and the bullet-punctured painting.

Like the outline of the green teapot in the quotation from p. 322, the shadow of the monstrous in Humbert colors our perception of his beautiful prose, which only partly overshadows it, in a form of retinal persistence. Nabokov, and to a lesser extent Kubrick, play a shadowgrapher's performance on the screen of the reader/spectator's consciousness and conscience. Reader and spectator can choose to interpret in their own way the ambiguous shadows.

Claire Maniez et Gilles Chamerois, avec l'aide de la commission "Composition"

## **TRADUCTION**

**Durée : 5 heures**

**Coefficient : 1**

## Rapport sur l'épreuve de version

On either side of a little promontory loaded with cafés and restaurants was a frisky but decorous sea, nothing like the real ocean that roared and rumbled outside the gape of the enclosing bay and barrier rocks known by everyone – and it was even on the charts – as Baxter's Teeth. Who was Baxter? A good question, often asked, and answered by a framed sheet of skilfully antiqued paper on the wall of the restaurant at the end of the promontory, the one in the best, highest and most prestigious position. Baxter's, it was called, claiming that the inner room of thin brick and reed had been Bill Baxter's shack, built by his own hands. He had been a restless voyager, a seaman who had chanced on this paradise of a bay with its little tongue of rocky land. Earlier versions of the tale hinted at pacific and welcoming natives. Where did the Teeth come into it? Baxter remained an inveterate explorer of nearby shores and islands, and then, having entrusted himself to a little leaf of a boat built out of driftwood and expertise, he was wrecked one moony night on those seven black rocks, well within the sight of his little house where a storm lantern, as reliable as a lighthouse, welcomed in ships small enough to get into the bay, having negotiated the reef.

Baxter's was now well planted with big trees that sheltered tables and attendant chairs, and on three sides below was the friendly sea.

Doris Lessing, *The Grandmothers*, Harper Perennial 2004

La version proposée cette année est l'incipit du court roman « *The Grandmothers* » du Prix Nobel de littérature, Doris Lessing.

Passage descriptif dans lequel est enchâssée l'histoire de Baxter, il plante le décor du roman. Une lecture minutieuse met en relief l'aspect auditif et visuel du texte ainsi que son mouvement circulaire. Les échos, les oppositions, les images et métaphores, les allitérations, les champs lexicaux de la mer et de la bouche, les nombreux adjectifs, les formes verbales et les prépositions, sont autant d'éléments à prendre en compte par le traducteur.

Si le texte ne semble pas poser de problème majeur de compréhension lors de la lecture, il en va tout autrement de sa mise en français. Seules une lecture attentive du texte mettant en relief ses échos et résonances et une réflexion menée à partir de la visualisation de la situation-image évoquée permettent d'éviter contre-sens voire non-sens et aberrations.

Cette analyse n'est que rarement effectuée, la traduction demeurant trop souvent un mot à mot qui ne permet aucune vision au-delà du texte ou même au sein du texte.

Le jury a pu néanmoins apprécier quelques bonnes copies de la part de candidats s'étant livrés à ce travail fondamental ainsi qu'à une lecture rigoureuse des rapports des années précédentes, sources de précieux conseils et pistes concernant les attentes du jury.

D'autres candidats, insuffisamment préparés et entraînés à l'exercice de traduction en temps limité n'ont pu éviter les écueils de ce texte exigeant.

Au vu de ce constat, il ne semble donc pas inutile de rappeler ici les principes de ce qui constitue une bonne traduction de texte littéraire - principes déjà énoncés dans les précédents rapports :

FIDELITE : suivre le rythme, l'agencement, la focalisation du texte-source autant que faire se peut.

RIGUEUR : tout traduire, du déterminant zéro à la virgule ou au nom composé inexistant en langue cible.

JUSTESSE : essayer de rendre au plus juste le sens développé par le mot dans le groupe de mots, le segment, la proposition, la phrase.

MESURE : évaluer le degré de qualité en plus, ou en moins, que peut impliquer un choix lexical contraint par le contexte, et compenser ailleurs s'il le faut.

CORRECTION : soigner l'orthographe, la graphie, la typographie, la présentation générale.

Avant de nous focaliser sur le texte lui-même nous allons porter tout d'abord notre regard sur les erreurs qui ont été relevées le plus fréquemment cette année :

L'OMISSION, qui reste la faute la plus lourdement sanctionnée. Nombreux sont les candidats qui omettent une partie d'un segment, suite à une réécriture du texte ou à un bouleversement syntaxique ou encore pour esquiver une difficulté.

La REECRITURE, la périphrase ou l'étoffement de tout ou partie d'un segment, trahissant le style, le rythme et parfois le sens du texte-source. Ex : *a storm lantern (une lampe spécifique destinée à lutter contre la tempête)* ; *he had been a restless voyager (un voyageur que vraiment rien n'arrêtait)* ; *the enclosing bay (cette baie qui n'avait de cesse de l'encercler)* ; *welcomed in ships (accueillait à bras ouverts)*.

La réécriture et l'étoffement constituent trop souvent la technique choisie pour pallier les difficultés de traduction rencontrées.

Les BOULEVERSEMENTS SYNTAXIQUES injustifiés qui font perdre une focalisation ou un lien cohésif entre deux phrases. Il convient de rappeler que l'ordre des mots sur la chaîne linéaire reflète des choix de présentation de l'information, des intentions de communication claires, et une organisation générale du discours qui place le thème (information ancienne) au début et le rhème (information nouvelle) à la fin, dans un ordre canonique.

Les CALQUES irréflechis, sans prise en compte du contexte et/ou du cotexte ex : *paradise of a bay (paradis de baie)*, *negotiated the reef (négocier le récif)*, démontrent les défaillances dans l'approche technique d'un bon nombre de candidats.

Les CHOIX LEXICAUX qui mettent en évidence une méconnaissance de certains mots courants (*lighthouse, shores, chance upon*) mais aussi un manque de rigueur dans le choix des mots pour aboutir à des approximations ou traductions incohérentes sur le plan culturel ex : *cafés (guingettes)* ou anachroniques ex : *charts (hit parade, chartes)*. Ont particulièrement posé problème les champs lexicaux suivants : la mer, les bruits, les formes et, au plan stylistique, les métaphores descriptives.

Il est cependant attendu d'un candidat à une agrégation d'anglais que ces domaines si caractéristiques de la langue et de sa richesse, emblématiques de la culture britannique, soient parfaitement maîtrisés. Le parallèle entre ce texte et le roman de Hardy au programme aurait dû faciliter la tâche. Il semble cependant que les « cloisons » sont étanches et que peu ont mis à profit la lecture de l'œuvre pour parfaire leur connaissance du lexique descriptif.

La gestion des TEMPS, incohérents dans un certain nombre de copies, met en relief un manque de maîtrise des temps français et une absence de prise en compte de la chronologie du texte.

La PONCTUATION, qui semble parfois être le fruit du hasard et qui, mal distribuée, peut modifier le sens du segment (mauvaise utilisation des virgules et/ou des tirets) ex : *Baxter's, it was called (On l'appelait Baxter).*

Par ailleurs, le jury attire l'attention des candidats sur le fait que les ERREURS DE FRANÇAIS ont été particulièrement nombreuses cette année. Pour les uns, le jury a constaté de nombreuses fautes de genre ou de registre, pour les autres des fautes d'orthographe, d'accords, de conjugaison. Nous rappelons donc que l'épreuve de traduction exige une excellente maîtrise des DEUX langues.

Avant de clore cette partie du rapport, nous ne saurions trop insister sur l'importance du BON SENS et aussi de la RELECTURE qui permettra au candidat de repérer les incohérences, les imprécisions, les erreurs de détermination ou les omissions dans sa copie —autant d'erreurs qui peuvent être évitées.

Nous allons maintenant nous intéresser au texte, phrase par phrase, et en proposer une traduction possible qui n'exclut pas, bien sûr, d'autres solutions.

Segment 1 :

On either side of a little promontory loaded with cafés and restaurants was a frisky but decorous sea

*De chaque côté d'un petit promontoire où s'entassaient cafés et restaurants s'étendait une mer folâtre mais contenue,*

Ce premier segment a révélé dans certaines copies une mauvaise compréhension de ce qu'est un promontoire : ex : *une jetée, une péninsule.*

Le calque *chargé de voire surchargé de* pour rendre *loaded with*, souvent constaté mais maladroit, ne peut convenir ici. Un étoffement s'impose dans la langue cible.

Il est nécessaire de respecter le choix de l'auteur qui n'a pas écrit *there was* mais *was*. On ne peut donc le traduire par *il y avait*.

Peu de candidats ont su trouver des traductions convenables pour *frisky and decorous sea*. Le groupe nominal est certes délicat à traduire mais le sens des adjectifs a échappé à de nombreux candidats qui n'ont pas compris que *frisky* dénote l'aspect de la mer et non la température ou le bruit. De même, la notion de bienséance a été écartée au profit du décoratif, du pittoresque par de nombreux candidats qui n'ont pas repéré que l'adversatif *but* dénote une opposition entre les deux adjectifs.

Segment 2 :

nothing like the real ocean that roared and rumbled outside the gape of the enclosing bay and barrier rocks known by everyone – and it was even on the charts - as Baxter's Teeth.

*sans commune mesure avec le véritable océan qui rugissait et grondait au-delà de l'ouverture béante de la baie qui l'enserrait et la barrière de rochers, connue de tous sous le nom – et il figurait même sur les cartes marines – des Dents de Baxter.*

Ce segment a été source de difficultés pour les candidats qui n'ont pas su visualiser la situation repère et qui n'ont donc pas compris et ensuite su rendre *outside the gape of the enclosing bay*, traduisant *the gape* par *le goulot, l'embouchure*, qui sont des contresens ici.

En revanche, des traductions très honorables pour *rumbled and roared* ont été relevées. Il importait de choisir des verbes évoquant le bruit de la mer en privilégiant ceux reflétant l'allitération du texte-source.

*The gape of the enclosing bay* ne peut être traduit littéralement. Dès lors, l'étoffement s'impose. L'adjectif *enclosing* a souvent été traduit par un participe passé alors qu'il convient de s'appuyer sur la valeur du *-ing* pour rendre compte du sens, d'où *qui l'enserrait*.

A l'inverse, pour rendre *known by everyone* il est inutile d'introduire un sujet humain à travers le pronom personnel *on* alors que *connue de tous* traduit le segment parfaitement.

Le segment entre tirets - *and it was even on the charts* - a donné lieu à des erreurs de ponctuation, de registre (*ça* au lieu de *cela*) et à des traductions anachroniques absurdes (*les hit parades* pour *the charts*) qui témoignent de l'absence de réflexion de certains candidats.

Pour terminer, le jury s'est étonné de voir *Baxter's Teeth* traduit dans bon nombre de copies par *LA dent de Baxter*. Cette traduction met par ailleurs en évidence le manque de visualisation de la situation-repère par le candidat qui n'a pas fait le rapprochement avec *those seven black rocks*.

Segment 3 :

Who was Baxter? A good question, often asked, and answered by a framed sheet of skilfully antiqued paper on the wall of the restaurant at the end of the promontory, the one in the best, highest and most prestigious position.

*Qui était Baxter ? Bonne question, souvent posée, et dont la réponse se trouvait sur une feuille de papier savamment vieilli, dans un cadre accroché au mur du restaurant au bout du promontoire, celui jouissant du meilleur emplacement, le plus en hauteur et le plus prestigieux.*

La traduction de ce segment très long, constitué de nombreuses incises, a surtout fait l'objet d'erreurs lexicales et d'un calque en fin de phrase, reproduisant en français la position des trois superlatifs anglais devant le nom. La préposition *in* qui introduit ce groupe nominal nécessite un étoffement et donc une réflexion sur le choix lexical et syntaxique qui écarte la possibilité d'introduire une proposition relative (*celui qui occupait...*).

L'ellipse en début de segment est à respecter : *C'est une bonne question* n'est pas recevable.

Segment 4 :

Baxter's, it was called, claiming that the inner room of thin brick and reed had been Bill Baxter's shack, built by his own hands.

*Baxter's, tel était son nom, laissant entendre que la pièce intérieure faite en brique mince et en roseau, avait été la cabane de Bill Baxter, qu'il avait construite de ses propres mains.*

Ce segment pose plusieurs problèmes d'ordre lexical et syntaxique:

*Baxter* est à conserver en apposition afin de rester fidèle au texte-source.

Le segment entre virgules *it was called* a souvent été étoffé induisant un changement de focalisation contraire au texte-source.

L'expression *claiming that* a été source de difficultés, la forme *-ing* ayant souvent été interprétée comme étant la cause du procès et donc traduite par *sous prétexte que*.

Le choix de la préposition (*en/de* ?) influe sur le nombre du nom choisi (*faite en brique/ faite de briques*). Le texte-source privilégiant la matière au détriment de la quantité, c'est la première solution qui sera retenue.

Le mot *reed* est ignoré de nombreux candidats et les solutions choisies ont parfois été loin du sens du texte-source.

La fin du segment *built by his own hands* impose l'introduction d'une relative pour lever l'ambiguïté du référent.

Segment 5 :

He had been a restless voyager, a seaman who had chanced on this paradise of a bay with its little tongue of rocky land.

*Baxter avait été un navigateur infatigable, un marin qui avait découvert par hasard cette baie paradisiaque à la petite langue de terre rocailleuse.*

L'erreur la plus fréquemment constatée ici est une mauvaise compréhension du groupe verbal *chanced on*. De plus certains candidats n'ont pas respecté la chronologie et l'antériorité qui imposent de conserver le plus-que-parfait du texte-source.

Le calque *paradis de baie* a été lourdement sanctionné ainsi que celui portant sur le sujet *He*. En effet, de nombreux candidats n'ont pas réinstauré le référent Baxter en tête de phrase. Une relecture attentive aurait permis d'établir que *il avait été un voyageur* n'est pas acceptable.

En revanche, *little tongue of rocky land* peut être traduit mot à mot. Des réécritures et des étoffements de ce segment ont parfois conduit à des non-sens ex : *baie surmontée de sa langue*.

Segment 6 :

Earlier versions of the tale hinted at pacific and welcoming natives. Where did the Teeth come into it?

*Des versions antérieures de l'histoire faisaient allusion à des autochtones pacifiques et accueillants. Mais d'où venait cette histoire de Dents ?*

Les principales erreurs concernent le registre utilisé pour la question. Une langue peu soutenue, incohérente avec le style de Lessing, a souvent été choisie.

L'inattention a conduit certains candidats à considérer l'adjectif *pacific* comme un nom propre et à situer l'extrait dans l'océan Pacifique ou à confondre *pacifiques* et *pacifistes*.

Un changement de focalisation a été parfois opéré pour transformer l'adjectif *welcoming* en *welcome*

Segment 7 :

Baxter remained an inveterate explorer of nearby shores and islands, and then, having entrusted himself to a little leaf of a boat built out of driftwood and expertise,

*Baxter n'avait jamais cessé d'explorer inlassablement les côtes et les îlots environnants et puis, une nuit, ayant confié sa personne à un frêle esquif de fortune fait de bois flotté et de savoir-faire,*

La quasi-totalité des candidats a eu recours à un calque en début de segment qui a donné lieu à une traduction maladroite. Par ailleurs, il convient de respecter la chronologie et l'antériorité déjà rendues plus haut : l'utilisation du plus-que-parfait s'impose donc en français. Le connecteur *then* est d'ordre temporel et non logique et ne peut se traduire par *donc* ici.

Les traductions proposées pour la métaphore *a little leaf of a boat*, traitée en détail dans le rapport sur la traductologie, ont dans l'ensemble tenu compte des deux aspects de fragilité et de légèreté même si le jury a pu constater des maladresses dans certaines copies.

De nombreux candidats se sont mépris sur le sens de *entrusted himself to* et le mot *driftwood* est inconnu de bon nombre de candidats qui ont proposé un étoffement ou bien des collocations maladroitement ou inappropriées ex *du bois charrié, du bois de mer*.

Le jury a bonifié les copies de candidats qui se sont efforcés de conserver le zeugme du texte-source.

Segment 8 :

he was wrecked one moony night on those seven black rocks, well within sight of his little house

*il s'était échoué sous la lumière de la lune sur ces sept rochers noirs, bien en vue de sa petite maison*

De même que dans le segment précédent, il est nécessaire d'avoir recours au plus-que-parfait. *One moony night*, délicat à traduire, a souvent été rendu par *une nuit de pleine lune*, qui va au-delà du sens du texte-source.

Un changement de focalisation a souvent été opéré sur *well within sight of his little house* qui est devenu *bien visibles de sa maison*. La collocation à *portée de vue* n'a aucun sens.

Segment 9 :

where a storm lantern, as reliable as a lighthouse, welcomed in ships small enough to get into the bay, having negotiated the reef.

*où une lampe tempête, aussi fiable qu'un phare, accueillait les bateaux suffisamment petits pour pénétrer dans la baie, une fois passés les récifs.*

Ce segment a surtout été source d'erreurs lexicales. De nombreux candidats ne connaissent pas *storm lantern* et même *lighthouse*. Les étoffements malheureux ont parfois conduit à proposer des aberrations ex : *une lampe contre la tempête*.

La situation-image fait état de la difficulté et du danger potentiel que représente l'entrée dans la baie. Dans ces conditions, toute traduction connotant la facilité était à éviter ex : *se glisser dans la baie*.

*Negotiated the reef* a souvent été traduit par un calque pour donner lieu à une collocation erronée en français. En effet si l'on peut *négoier un virage* ou *négoier un obstacle*, on ne peut *négoier un récif*.

L'accord du participe passé est à vérifier lors de la relecture.

Segment 10 :

Baxter's was now well planted with big trees that sheltered tables and attendant chairs and on three sides below was the friendly sea.

*Baxter's s'ornait maintenant de grands arbres qui abritaient des tables et leurs chaises avec, sur trois des côtés en contrebas, la mer amie.*

Il convient ici de garder une cohérence dans l'intégralité du texte-cible en ce qui concerne la traduction de « Baxter's ». Ne pas prendre en compte l'apostrophe change radicalement le sens et conduit à un non-sens.

Par ailleurs, le rythme et la thématization de la phrase sont à respecter : *the friendly sea* sera donc à conserver en fin de segment pour faire écho au premier segment de la version.

Le sens de *attendant tables* a échappé à de nombreux candidats qui ont transformé *attendant* en substantif (ex : *serveurs, clients*). L'erreur a été lourdement sanctionnée.

## CONCLUSION

En dépit des remarques formulées plus haut, le jury a eu le plaisir de corriger aussi de bonnes copies. Lorsque la compréhension fine du texte était assurée, la qualité du style et le souci constant de ne pas trahir les images et le rythme du texte ont permis de distinguer les meilleures copies. Dans ces copies, les candidats ont eu à cœur d'être fidèles à la syntaxe et de préserver les effets de sens du texte-source, sans pour autant sacrifier l'authenticité de la langue-cible.

Pour conclure, la traduction, dans l'une ou l'autre langue, est avant toute chose un exercice reflétant une bonne analyse littéraire du texte qui, au travers du choix des mots en langue cible, doit convoquer la même représentation qu'en langue source.

Pour le jury de traduction  
Carleen Mazet Jean -Yves Sellin

## Rapport sur l'épreuve de thème

La gloriète se dresse au milieu du jardin, bâtie en bois ouvragé comme un moucharabieh. Un entrelacs de lierre et de chèvrefeuille forme une coupole où le vert se décline sur divers tons, du foncé presque noir au tendre de l'amande, de la pistache, et selon l'heure et la saison, ce vert vire au bronze, au bleuâtre, au doré, à l'absinthe.

En cette fin d'après-midi d'été, son ombre embaume de senteurs, frissonne et bruit de vent léger, de bourdonnements d'abeilles. Elle a la rondeur, la plénitude d'un sein. Dans ce globe de tiédeur, de verdolement, d'odeurs miellées, Charlam sirote un verre de thé froid. Du thé bien noir, agrémenté de quelques gouttes de citron qui lui donnent des lueurs grenat. Il fait fondre du sucre, morceau après morceau, dans une petite cuiller qu'il pose au ras du breuvage. Quand le carré de sucre blanc est transformé en un ovale bombé et ocre, il porte la cuiller à ses lèvres et en aspire lentement le contenu. "En combien de grains peut bien se décomposer ce morceau de sucre? se demande-t-il en savourant sa becquée. Y'en a-t-il autant que j'ai vécu de jours? Moins, plus?"

Il ferme les paupières et somnole un moment. Sa mémoire fond à l'instar du sucre humecté de thé, et pareillement se désagrège en menus grains – des lambeaux d'images, de sensations, de souvenirs. Tous ces résidus sont anciens, le présent le visite peu en rêve, en revanche il l'occupe à plein temps lorsqu'il est en éveil. Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire. Plus il vieillit, plus il s'épanouit.

Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, 2008  
Ed. Albin Michel

## REMARQUES GENERALES

Le texte proposé cette année était extrait de *L'Inaperçu*, roman de l'auteure Sylvie Germain, publié en 2008. Le jury rappelle qu'avant toute traduction, il convient de procéder, après plusieurs lectures, à une analyse de l'explicite et de l'implicite du texte afin d'en déceler les enjeux et de se prémunir contre des écueils regrettables. Nombre de candidats considèrent en effet le texte comme un ensemble de phrases à traduire, sans tenter de s'en donner une représentation mentale. Or c'est toute la cohérence interne du texte que l'on doit essayer de mettre à jour, après avoir engagé une réflexion approfondie sur les choix lexicaux, syntaxiques et stylistiques les plus appropriés.

Une attention portée sur le paratexte aurait par exemple fourni au candidat des clés de lecture précieuses. Le titre de l'œuvre, *L'Inaperçu*, attire l'attention sur ce qui, à l'ordinaire, échappe au regard, à la vigilance. Le lecteur semble ainsi averti d'une présence invisible, latente, et invité, selon toute vraisemblance, à percevoir cela même qui ne se donne pas d'emblée. Cette attention portée sur l'imperceptible est à l'image du travail préalable que nécessite toute traduction: mettre en lumière le canevas —de prime abord invisible— de l'extrait, dérouler les fils qui secrètement en tissent la trame. Les ressorts du texte, en effet, ne s'offrent pas tous à la première lecture, mais se dévoilent progressivement par un travail minutieux de repérages intra-textuels. Ce titre fonctionne ainsi comme guide de lecture du roman et aide-mémoire méthodologique pour la traduction. Il donne au lecteur, d'une part, des indices diégétiques, il enjoint au traducteur, de l'autre, de fouiller le texte pour en faire progressivement ressortir les composants : repérages situationnels, mise à jour de la structure, mise en lumière des réseaux lexicaux, analyse narratologique.

### Analyse préalable de l'extrait

La scène estivale que le narrateur omniscient nous présente s'ouvre sur la description d'un jardin qui sollicite tous les sens : parfum du "chèvrefeuille", "senteurs", "odeurs miellées", "bruit de vent léger", goût des grains de sucre, couleurs verdoyantes...

La gloriette y joue le rôle d'un lieu-refuge féminin, rassurant et protecteur, proche de la matrice ("elle a la rondeur, la plénitude d'un sein"). Dans ce "globe de tiédeur", Charlam se délecte de gorgées de thé et autres plaisirs minuscules. Toutefois une analyse plus détaillée des champs lexicaux fait émerger un réseau de connotations plus négatives liées à la dégradation, voire la dissolution ("sa mémoire [...] se désagrège", "résidus", "lambeaux d'images"). Au foisonnement de la nature et de la vie répond l'annonce implicite de la mort, et la décomposition du morceau de sucre semble se lire comme métonymie du passage inexorable du temps.

A l'instar d'un peintre, Sylvie Germain procède donc par grands à-plats narratifs aux couleurs vives, mais qui révèlent, en y regardant de plus près, des touches de plus en plus sombres. Sous la description paisible de cette scène du quotidien, palpite une réalité plus angoissante, et de cette tension, de ce fragile équilibre, naît une indicible beauté.

Cette volonté de capturer l'instant se traduit, dans l'extrait, par l'utilisation du présent: la scène se fige, comme hors du temps. La prise en compte de cet élément d'analyse aurait évité aux candidats le recours automatique, ici non justifié, au prétérit. Le jury rappelle en effet qu'une narration ne se fait pas systématiquement au prétérit en anglais, l'utilisation du présent simple pour exprimer l'intemporalité du récit étant de plus en plus courante dans la période post-moderne.

Cette lecture attentive, littéraire, du texte-source constitue donc un passage obligé si l'on souhaite rendre au mieux l'essence du texte, ses contours, ses couleurs.

Le jury souhaiterait à présent attirer l'attention des candidats sur un certain nombre d'erreurs récurrentes relevées au cours de cette session.

## QUELQUES ECUEILS A EVITER

### 1. Non-respect du texte source et stratégies de contournement

S'il n'est pas toujours aisé de respecter strictement le texte-source, il est essentiel de ne pas trahir la pensée de l'auteur et de rester au plus près des effets de sens produits. Trouver le juste équilibre entre calque et réécriture constitue la difficulté même du travail du traducteur.

Le jury regrette que cette année encore, trop de candidats aient dénaturé le texte par des recours à des étoffements et périphrases masquant des carences lexicales notoires, ou à des réagencements syntaxiques non justifiés. Ces stratégies de contournement, qu'on ne saurait recommander, sont fortement pénalisées. En effet, le choix des mots et leur ordre canonique sur la chaîne linéaire - thème (information ancienne) au début, et rhème (information nouvelle) à la fin – reflète des intentions de communication claires. Que cet ordre vienne à être bouleversé, ou que les images véhiculées par certains choix lexicaux ne soient pas rendues, et c'est un nouveau texte qui est écrit, sans commune mesure avec le texte-source. Même si la syntaxe de la langue d'arrivée contraint parfois à quelques bouleversements inévitables, ce ne doit cependant pas être une solution de facilité visant à occulter certaines difficultés de traduction.

Ainsi, la traduction de “Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire.” par “However, he is still superb.” entraîne un changement de point de vue qui aplanit largement l'effet de sens originel et qui ne tient pas compte de l'enchaînement avec la phrase précédente et du paradoxe explicitement suggéré.

De la même manière, traduire “son ombre embaume de senteurs” par “one can smell nice scents under its shadow” n'était aucunement justifié: la facture poétique du passage tient justement de la personnification de la gloriette, or la réintroduction du pronom impersonnel “one” entraîne un contresens qui altère profondément le sens premier de l'image.

Traduire enfin “il fait fondre du sucre” par “sugar is melting” relève là encore de la réécriture et ne tient pas compte de la focalisation portée sur Charlam.

Ainsi, on ne peut attendre d'un candidat à l'agrégation qu'il se contente d'approximations et qu'il joue avec le texte, comme s'il était sien, pour contourner des difficultés lexicales ou syntaxiques auxquelles il n'oserait se confronter. Si certains ajustements ou étoffements s'imposent parfois, il ne faut pas oublier que le calque est un procédé de traduction tout à fait acceptable, parfois même souhaitable. La traduction de “ce vert vire au bronze” par “this green veers towards bronze” était tout à fait recevable et bien plus juste et élégante que “this green transforms itself into bronze”, ou “this green turns into bronze”. Rester fidèle au style et aux mouvements du texte ne nécessite donc pas nécessairement des réagencements ou reformulations autres que ceux imposés par la structure et la mécanique de la langue cible.

Le jury souhaite enfin rappeler que l'omission et l'ajout constituent des erreurs très lourdement pénalisées. Bien que l'omission de segments entiers du texte ait été très rare cette année, on ne peut accepter que des candidats négligent de traduire des lexèmes parce qu'ils ne sont pas, ou pas suffisamment, connus. Ainsi, certains candidats ont omis de traduire l'adjectif “ouvrage”; or, c'est cette complémentation adjectivale qui permettait la comparaison avec un “moucharabieh”. De la même manière, traduire “agrémenté de quelques gouttes de citron” par “to which he added a few lemon drops” ne rend pas compte des sèmes que véhicule le terme “agrémenté”. Enfin, des termes comme “verdoisement”, “bombé” ou “ocre”, qui apparaissaient dans des propositions nominales ou adjectivales plus longues, ont également été régulièrement omis. Si leur omission n'entraînait pas de contresens ou de non-sens, elle ne rendait toutefois pas hommage à ce qui fait justement la richesse des descriptions de Sylvie Germain.

Toute liberté avec le texte —qu'elle soit liée à une méconnaissance de termes ou simplement à un manque de rigueur— ne peut donc être tolérée. Le jury attend des candidats qu'ils traduisent le texte, tout le texte, mais rien que le texte.

## 2. Confusions et imprécisions lexicales

Le texte présentait cette année une richesse lexicale qu'il importait de rendre. Le jardin, avec son architecture florale et ses éléments de décor, les variations de couleurs, de bruit, de lumière, de forme et, au plan stylistique, les métaphores descriptives étaient autant de difficultés sur lesquelles les candidats étaient amenés à réfléchir.

Si les termes de "gloriette" ou de "moucharabieh" pouvaient ne pas être nécessairement connus d'un candidat à l'agrégation, le jury s'étonne que des termes courants liés à la flore ("lierre", "chèvrefeuille"), aux couleurs ("vert tendre de l'amande, de la pistache", "doré", "grenat"), ou aux bruits ("bourdonnements") ne soient pas connus. Le texte avait la particularité de mettre en réseau des termes de significations proches ("senteurs"/"odeurs", "lueurs"/"tons", "se décomposer"/"se désagréger", "aspirer"/"siroter", "morceau de sucre"/"carré de sucre"). La difficulté tenait donc dans la précision et la finesse du vocabulaire employé et le jury regrette de n'avoir lu suffisamment de copies traduisant cette rigueur lexicale. Les candidats ne pouvaient se contenter de traduire indifféremment "aspirer" et "siroter" par "sip"; de même que "lump of sugar" ne pouvait rendre à la fois l'idée de "morceau" et de "carré". La méconnaissance du terme "lumps", traduit à plusieurs reprises par "bits" ou "pieces" est à ce niveau regrettable.

De même, le jury a noté cette année de trop nombreuses approximations et confusions qui révèlent une maîtrise imparfaite, parfois inexacte, du vocabulaire. Il va de soi que dans le cas où un candidat ne connaîtrait pas l'équivalent anglais de certains termes, il peut (et doit) avoir recours à des stratégies de compensation plutôt qu'à l'omission; néanmoins, certains termes auraient dû être connus et devraient faire partie du bagage lexical d'un agrégatif.

Voici donc quelques exemples d'erreurs lexicales qui n'ont d'autre but que d'alerter les candidats sur la nécessité d'enrichir et de réactiver leurs connaissances tout au long de leur formation.

*NB: Des propositions de traduction sont faites plus bas; nous ne renverrons ici qu'aux erreurs récurrentes relevées dans les copies.*

- "*gloriette*": si ce terme pouvait ne pas être connu, le jury s'étonne de traductions telles que "canopy", "greenhouse", "statue" ou "harbour" qui ne reflètent pas du tout la réalité de la situation et qu'une lecture analytique du texte aurait pu écarter d'emblée.

- "*lierre et chèvrefeuille*" / "*amande*", "*pistache*": la plupart des candidats connaissaient la traduction de ces termes. Néanmoins, le jury a relevé de nombreuses approximations lexicales ou orthographiques pénalisantes ("green leaves", "lime-tree", "hawthorn", "lilac", "bramble", "jasmin", "laurel", "daffodils", etc. / "peanuts", "walnuts", "pistachio" mal orthographié ou traduit par le mot français). Il s'étonne d'ailleurs que des termes comme "ivy" qui renvoie à une réalité culturelle normalement connue des professeurs (Cf. Ivy League) n'aient pas été traduits correctement.

- "*bronze*", "*doré*", "*verdoisement*", "*foncé presque noir*", "*bien noir*", "*grenat*": ces termes ont souvent donné lieu à des traductions inexactes ou étonnantes. "bronze" traduit par "brass" ou "silver"; "doré" par "gilded" ou "brazen"; "verdoisement" par "green environment"; "foncé presque noir" par "almost black dark" (?), "bien noir" par "truly black", "intense black"; "grenat" a souvent été confondu avec "grenade", parfois traduit par des barbarismes comme "grenate", "gernat", "grenada", "granada".

- "*bruit de vent léger*": Une lecture attentive de la phrase dans lequel ce passage s'insérait aurait dû permettre aux candidats de comprendre que "bruit" n'était pas un substantif mais bien le présent du verbe "bruire": c'est l'ombre qui bruit de vent léger. De nombreux problèmes de compréhension, liés à un décodage erroné de la construction de la phrase, ont mené à des non-sens syntaxiques et lexicaux (??? "Its shade [...] shivers and noise of a light wind"). Par ailleurs, le verbe "bruire" a donné lieu à des traductions comme "whistle", "bristle" (?) ou "hiss" qui n'étaient pas toujours les plus appropriées.

- "*agrémenté de*": la notion d'"agrément", connoté positivement, devait être rendue par des images similaires en anglais. Se contenter de "to which he added", "accompanied by", "mixed with", ou "served with" ne suffisait pas à traduire l'idée d'agrément.

- "*lueurs*": ce nom, pourtant fréquemment usité, ne semble pas renvoyer à une réalité très précise dans l'esprit des candidats. Le jury insiste donc sur la nécessité de revoir le lexique renvoyant à la lumière: "gleam" n'a pas les mêmes connotations que "glimmer", "glow", "glare", "glint" ou "sparkle".

Rappelons par ailleurs que “gleam” et “glow” ne sont pas comptables et ne peuvent donc prendre la marque du pluriel.

- “*qu’il pose au ras du breuvage*”: cette expression courante de la langue française a donné lieu, là encore, à des traductions parfois très maladroites (ex: “that he levels with the beverage”, “that he places at the level of the drink”). Par ailleurs, il est bon de souligner que “au ras de” ne pouvait être rendu par “on top of”, “above” (qui sous-entendent que la cuiller ne touche pas le liquide), “close to”, “at the edge of”, ou encore “on the brink of” qui ne fait guère sens.

- “*il s’épanouit*” : si la notion d’épanouissement pouvait être interprétée de manière polysémique, on pouvait néanmoins difficilement accepter des tournures comme “he thrives”, “he flourishes”, “he prospers” qui connotent un épanouissement financier hors de propos ici, ou “he becomes open-minded” qui constitue ici un contresens lexical.

Pour conclure cette partie qui ne vise pas l’exhaustivité, le jury regrette la présence de trop nombreuses confusions, approximations et distorsions lexicales (liées parfois à des erreurs d’orthographe, mais pas toujours) conduisant à des non-sens particulièrement fâcheux. Certains candidats ont confondu “ruffle” et “rustle”, “mump” et “lump”, “seep” et “sip”, “toppled” et “topped”, “snap” et “nap”, “sulk” et “suck”, “gloom” et “bloom”. Le jury invite donc les candidats à revoir régulièrement du lexique et à s’assurer de la maîtrise exacte des différentes polysémies de certains termes. Bien que secondaire cette année, une réflexion sur le registre de langue aurait par exemple évité à quelques candidats de proposer “boob” ou “nipple” pour “sein”...

Quoi qu’il en soit, même s’il est préférable de proposer une solution, aussi maladroite soit-elle, il est quand même fortement conseillé de ne pas utiliser un mot dont on n’est pas sûr, plutôt que de courir le risque d’écrire un barbarisme ou de produire un non-sens.

### **3. Méconnaissance des règles de grammaire fondamentales**

Le texte proposé ne devait normalement pas poser de difficultés sur le plan grammatical. Pourtant, des erreurs particulièrement fâcheuses ont été relevées et très sévèrement pénalisées.

Ainsi, on ne saurait accepter d’un candidat à l’agrégation qu’il méconnaisse les verbes irréguliers et confonde “lie” et “lay”, “rise” et “raise”, ou qu’il fasse des erreurs sur le choix des pronoms (“his” ou “her” pour traduire “son ombre”).

De trop nombreux candidats ont une connaissance très approximative de la formation des comparatifs. Si certains locuteurs anglophones n’utilisent désormais que peu le comparatif pluriel “fewer”, c’était pourtant cette forme-là qu’imposait le texte (“Fewer (grains), more? ”). L’utilisation de “less” aurait été possible en tant qu’adverbe, suivi de l’adjectif “numerous” (“less numerous”) mais c’était le seul cas pour lequel on pouvait l’accepter.

Par ailleurs, la traduction de “Plus il vieillit, plus il s’épanouit” a donné lieu à des erreurs inacceptables pour des professeurs en exercice et d’autant plus inacceptables à ce niveau d’exigence: \* “The more he grows old” et pire \* “The more he grows older, the more handsomer”.

Enfin, la traduction de “il fait fondre du sucre” a conduit certains candidats à des calques maladroits ou à des structures résultatives malvenues ici (? “he makes his sugar melt”, ? “he has his sugar melted”).

Le jury ne peut donc qu’enjoindre les candidats dont la connaissance et la maîtrise des règles grammaticales fondamentales est instable à les revoir au plus vite.

### **4. Problèmes de déterminations nominale et verbale**

Comme nous le disions en introduction, une narration menée au présent en français ne se traduit pas nécessairement par une narration au prétérit en anglais. Ici, le candidat pouvait tout à fait maintenir l’utilisation du présent simple tout au long de sa traduction.

Seul le segment souligné et à commenter de la fin du texte méritait véritablement une réflexion sur le temps à employer, ici le *present perfect*, pour montrer le lien évident entre la vie passée de Charlam, ses souvenirs, ses “lambeaux d’images” qui suggèrent l’idée d’un homme vieillissant, et son état, présenté comme contraire aux attentes du lecteur, au moment de la narration.

De la même manière, la scène qui nous était présentée apparaissait comme “suspendue” dans le temps, hors de toute réalité, Charlam n’étant que le point focal de l’objectif, le cœur visuel de cet arrêt sur image. Même la succession de ses petits actes délicats et raffinés, proche d’un rituel bien orchestré, concentre l’attention sur le personnage plus que sur les actions qu’il accomplit. C’est pourquoi, la forme simple du présent était à privilégier. L’utilisation de l’aspect *Be-ing* pouvait se justifier et a été acceptée, mais n’était aucunement obligatoire.

Par contre, les alternances de présent simple et de présent –*ing* furent pénalisées pour des raisons de cohérence temporelle.

Pour ce qui relève de la détermination nominale, le jury souligne une nouvelle fois que le choix des déterminants ne doit pas s’effectuer gratuitement. Traduire “du thé bien noir” par “some very black tea” n’implique pas les mêmes effets de sens que “Ø very black tea”. De même que “Ø buzzing bees” n’apporte pas le même degré de détermination que “the buzzing bees”, non justifié dans ce texte. Une attention toute particulière doit donc être portée sur la valeur des déterminants: c’est aussi à ce travail minutieux que le traducteur doit se soumettre s’il souhaite respecter les choix de l’auteur avec le plus de précision et d’exactitude possibles.

## 5. Maladresses syntaxiques et stylistiques

Les problèmes syntaxiques restaient somme toute assez limités dans l’extrait proposé cette année. Néanmoins, de nombreux candidats ont opté pour le choix de “while + V-ing/adj.” pour introduire des procès qui auraient été plus adroitement introduits par la conjonction “as” ou la conjonction “when” (ex: “en savourant sa becquée” > “as he relishes his spoonful” ou “lorsqu’il est en éveil” > “when he is awake” préférable à “while relishing his spoonful” ou “while awake” qui insistent trop sur la simultanéité des procès).

Quelques révisions sur la place des adverbes auraient également permis d’éviter des erreurs telles que “he sucks slowly its contents” ou “how many grains can \*possibly\* this sugar cube break into?”.

La prise en compte de tous ces paramètres contribue ainsi à la production d’une traduction plus en adéquation avec le texte-source, plus respectueuse du style de l’auteur et de la finesse de fonctionnement de la langue cible.

## 6. Orthographe et ponctuation

Pour conclure cette partie sur les écueils, le jury rappelle qu’il est essentiel de lire et relire sa traduction en fin de parcours afin d’éviter des erreurs d’étourderie lourdes de conséquences.

Ainsi, l’orthographe, parfois déficiente, peut conduire à des barbarismes fortement pénalisés.

Nous n’en citerons que quelques-uns: \* “gernat” pour “garnet”, \* “bossom” pour “bosom”, \* “dozzes” ou encore \* “bevrage” et \* “copola”.

Enfin, le non-respect de la ponctuation (non-respect des paragraphes, retours à la ligne injustifiés, méconnaissance des variations de ponctuation français/anglais) ainsi que le déplacement non justifié —d’un point de vue stylistique— de termes (ex: “Moins, plus?” traduit pas “More? Fewer?”) entraînent des pénalités, même légères. La ponctuation ne doit donc pas se faire “au hasard”, qu’elle soit grammaticale (dans le cas des relatives appositives ou restrictives par exemple) ou simplement stylistique (le tiret ou les parenthèses ne sont pas utilisés de la même manière en français et en anglais; le discours direct s’introduit différemment). Négliger la ponctuation peut parfois mener à l’accumulation d’erreurs mineures qui finissent par être pénalisantes et qui peuvent être à l’origine de notes décevantes ou inattendues.

Attention, précision et rigueur constituent donc les clés d'une traduction réussie!

**Voici à présent une proposition de traduction, segment par segment, complétée par quelques autres propositions parfaitement recevables.**

## PROPOSITIONS DE TRADUCTION

*La gloriette se dresse au milieu du jardin, bâtie en bois ouvragé comme un moucharabieh.*

The gazebo, made out of intricately carved wood in the mushrabiya style, stands in the middle of the garden.

**Autres propositions recevables** (signalées par le signe > )

- > The summerhouse / gloriette / arbour / bower
- > built with / built out of wood finely / ornately carved like an Arabian / Arabic / arabesque lattice structure

*Un entrelacs de lierre et de chèvrefeuille forme une coupole où le vert se décline sur divers tons, du foncé presque noir au tendre de l'amande, de la pistache, et selon l'heure et la saison, ce vert vire au bronze, au bleuâtre, au doré, à l'absinthe.*

Ivy and honeysuckle crisscross to form a cupola where the colour green takes on various shades, ranging from green so dark that it is almost black, to the delicate colour of almond or pistachio, and, given the time of day and season, this green colour acquires bronze, bluish, golden, absinthe hues.

- > A criss(-)cross of ivy and honeysuckle forms a small dome...  
Interlacing ivy and honeysuckle form...  
Ivy and honeysuckle interlace / intertwine into a cupola...
- > where (the) green comes in a variety of tones / takes on different hues  
where a whole host of greens are displayed / meet(s) the eye
- > ...(ranging) from a dark hue of green close to black / from dark green, verging on black to the soft colour(s) of almond(s), (or) pistachio(s),
- > and, depending on/according to the time of (the) day and (the) season, this green veers towards / turns (to) copper, bluish, gold, absinth(e).

*En cette fin d'après-midi d'été, son ombre embaume de senteurs, frissonne et bruit de vent léger, de bourdonnements d'abeilles. Elle a la rondeur, la plénitude d'un sein.*

Late in this summer's afternoon, its shade is heavy with balmy fragrances, it quivers and rustles with the breeze, with the buzzing of bees. It has the curves, the fullness of a woman's breast.

- On / In this late summer ('s) afternoon // On this summer's day, late in the afternoon, // At the end of this summer afternoon,
- its shade fills the air with // is redolent/fragrant/rich with heady/sweet/pleasant scents/perfumes,
- (it) trembles and murmurs with the breeze, with the hum of bees.
- It has the roundness, the fullness of a bosom // It is as round and as full as a breast.

*Dans ce globe de tiédeur, de verdoisement, d'odeurs miellées, Charlam sirote un verre de thé froid. Du thé bien noir, agrémenté de quelques gouttes de citron qui lui donnent des lueurs grenat.*

Within that globe of warmth, of verdancy, of mellifluous perfumes, Charlam is taking sips from a glass of cold tea. Strong black tea, topped off with a few enhancing drops of lemon that give it a crimson glow.

- In(side) this globe of balminess, of greenery/greenness, of honey(ed)/honey-dew fragrances /scents/smells, Charlam sips/is sipping (at) a glass of iced tea.
- (A) very black tea, flavoured/enhanced with a few lemon drops/with a squeeze of lemon which give it a ruby/dark red/garnet-coloured glimmer /shimmer/hues.

*Il fait fondre du sucre, morceau après morceau, dans une petite cuiller qu'il pose au ras du breuvage. Quand le carré de sucre blanc est transformé en un ovale bombé et ocre, il porte la cuiller à ses lèvres et en aspire lentement le contenu.*

He dissolves some sugar, one lump at a time, in a teaspoon that he holds at the surface of his beverage. Once the white sugar lump has turned into a rounded oval of golden-brown, he takes the spoon up to his lips and slowly sucks up its contents.

- He is dissolving sugar, one lump after another/the other // lump after/by lump // cube after cube, in a small spoon that he places on/at the surface of the beverage.
- When the white sugar cube turns into/has become a rounded ochre-coloured oval/a rounded oval of ochre/an oval dome of ochre,
- he lifts (up) to his lips and slowly partakes of/imbibes its contents.

*“En combien de grains peut bien se décomposer ce morceau de sucre? se demande-t-il en savourant sa becquée. Y'en a-t-il autant que j'ai vécu de jours? Moins? Plus?”*

“How many grains of sugar can there be in this lump?” he wonders as he relishes each spoonful.  
“Are there as many grains as the number of days I have lived? Fewer? More?”

- “How many grains of sugar can this lump break up/down/split up into?” he wonders as he savours/enjoys his spoonful.
- “Are they as numerous as the days of my life have been? Less? More?”

*Il ferme les paupières et somnole un moment. Sa mémoire fond à l'instar du sucre humecté de thé, et pareillement se désagrège en menus grains – des lambeaux d'images, de sensations, de souvenirs.*

His eyelids close and he dozes for a while. Just like the sugar imbibed with the tea, his memory melts and likewise disintegrates into tiny grains – shreds of images, sensations, events.

- He closes his eyes and drifts off/drowns for a while.
- His memory melts just like the sugar moist(ened) with tea / the tea soaked sugar and in the same way breaks up into minute grains – fragments/scraps of images, sensations/recollections/remembrances.

*Tous ces résidus sont anciens, le présent le visite peu en rêve, en revanche il l'occupe à plein temps lorsqu'il est en éveil. Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire. Plus il vieillit, plus il s'épanouit.*

All these are remnants of bygone times, the present is a rare visitor to his dreams, and yet it keeps him constant company when he is awake. For he has lost nothing of his grandeur, quite the contrary. The older he grows, the more magnificent he becomes.

- All this residue is old/from the past // These are all remnants of the past/of times past, the present seldom/rarely/hardly ever visits him // appears in his dreams,
- nonetheless / however, it totally absorbs him // it keeps him busy/occupied in his waking hours.
- For he has lost nothing of his magnificence / dignity / greatness / self-righteousness / aura / panache // For he is not any less / no less / dignified / haughty / vainglorious, much to the contrary /quite the opposite / far from it.
- For (to tell the truth) he is still as magnificent as ever, that he is / he is indeed.
- The older he gets / is, the more he blooms / he blossoms // the more accomplished/handsome/fulfilled he becomes / is.

## PROPOSITION DE CORRIGE

*The gazebo, made out of intricately carved wood in the mushrabiya style, stands in the middle of the garden. Ivy and honeysuckle crisscross to form a cupola where the colour green takes on various shades, ranging from green so dark that it is almost black, to the delicate colour of almond or pistachio, and, given the time of day and season, this green colour acquires bronze, bluish, golden, absinthe hues.*

*Late in this summer's afternoon, its shade is heavy with balmy fragrances, it quivers and rustles with the breeze, with the buzzing of bees. It has the curves, the fullness of a woman's breast. Within that globe of warmth, of verdancy, of mellifluous perfumes, Charlam is taking sips from a glass of cold tea. Strong black tea, topped off with a few enhancing drops of lemon that give it a crimson glow. He dissolves some sugar, one lump at a time, in a teaspoon that he holds at the surface of his beverage. Once the white sugar lump has turned into a rounded oval of golden-brown, he takes the spoon up to his lips and slowly sucks up its contents. "How many grains of sugar can there be in this lump?" he wonders as he relishes each spoonful. "Are there as many grains as the number of days I have lived? Fewer? More?"*

*His eyelids close and he dozes for a while. Just like the sugar imbibed with the tea, his memory melts and likewise disintegrates into tiny grains – shreds of images, sensations, events. All these are remnants of bygone times, the present is a rare visitor to his dreams, and yet it keeps him constant company when he is awake. For he has lost nothing of his grandeur, quite the contrary. The older he grows, the more magnificent he becomes.*

## DERNIERS RAPPELS ET CONSEILS UTILES

L'épreuve de traduction est encore trop souvent négligée. Le jury insiste donc sur l'importance et la nécessité de s'y préparer avec le sérieux et la régularité qu'elle exige. Cette épreuve, qui compte tout autant que l'épreuve de composition, requiert une maîtrise fine et approfondie des DEUX langues. Il ne s'agit pas de traduire ce que l'on ne serait pas capable, d'abord, de comprendre. C'est pourquoi la lecture d'œuvres classiques de genres variés, en français, comme en anglais, est primordiale. Non seulement elle participe activement à l'enrichissement lexical, mais elle permet également de se confronter à des tournures syntaxiques et stylistiques parfois atypiques et pas toujours accessibles à la première lecture.

Un candidat qui lit régulièrement n'aura eu aucune difficulté à analyser la construction qui sous-tendait la dimension poétique du premier segment souligné, de même qu'il aura certainement su traduire les noms propres au champ lexical du jardin, de la nature, de ses bruits, ses odeurs, ses couleurs.

Le jury conseille donc aux futurs candidats de revoir dans le détail les champs lexicaux propres à la description d'espaces naturels, d'espaces urbains, mais également tous les noms et verbes connotant les sensations, les sentiments, les références aux cinq sens.

Le jury rappelle également que seul un entraînement régulier, en temps limité, avec des outils d'analyse traductologique si besoin, permettra d'acquérir des réflexes et des automatismes précieux pour le jour de l'épreuve.

Les candidats qui ont le mieux réussi l'épreuve de thème cette année étaient de toute évidence des lecteurs avertis, sensibles aux mots et à la poésie du récit, précis et rigoureux. Des lecteurs qui ont su rendre avec beaucoup de finesse et d'exactitude ce qui faisait la richesse de l'extrait proposé. Ce sont, de fait, ces qualités que le jury recherche et il tient à féliciter tous ceux qui en ont fait la preuve.

Pour le jury de traduction,

Bérengère Rivoallan, Laurence Manfrini

### LES OBJECTIFS

L'épreuve de traductologie à l'agrégation interne vise à permettre au candidat de « faire état des opérations mentales qui le conduisent à effectuer des choix dans le passage d'une langue à l'autre », selon les termes employés dans le rapport de jury 2009.

La notion de *choix* implique un ensemble de traductions hypothétiquement possibles parmi lesquelles le candidat doit en sélectionner une dont il s'efforcera de montrer qu'elle est, à ses yeux, la meilleure. Ce travail de discernement s'appuie sur des comparaisons, des évaluations successives, dont on regrette souvent que les critères ne soient pas spécifiés. Dans cette épreuve de traductologie, il est donc demandé au candidat de mettre au jour la réflexion qui a sous-tendu la démarche de traduction, accompagnée de justifications successives (lexicales, syntaxiques, rhétoriques...) qui conduira à retenir un choix final logique (voire deux solutions dont la pertinence est avérée par la démonstration antérieure).

### LE TRAVAIL DE RÉDACTION

Il s'agit ainsi d'une trajectoire explicative qui, à partir d'une analyse fine des problèmes, des choix possibles, vise à démontrer la justesse de la traduction finalement retenue.

Le candidat veillera à soigner la qualité du français, en évitant le style télégraphique de la prise de notes, les abréviations personnelles ainsi que les erreurs — trop fréquentes encore — d'orthographe et de grammaire.

Par ailleurs, il est conseillé, pour favoriser une expression claire et précise, d'éviter les généralisations excessives ou les justifications peu probantes. Si, par exemple, on constate en anglais une tendance globalement avérée à privilégier le sujet grammatical animé au sujet grammatical inanimé, il faut, dans le cadre de l'épreuve, prendre en considération les spécificités littéraires et stylistiques du contexte pour s'interroger sur la pertinence de cette tendance dans ce cas précis. L'affirmation d'une tendance ne saurait tenir lieu d'explication ni de justification, chaque texte mettant en place une écriture particulière et des choix spécifiques contextuels.

De la même façon, lorsque le candidat emploie une terminologie spécifique à l'analyse littéraire, linguistique ou traductologique, celle-ci doit toujours s'accompagner d'une explication qui montre en quoi le terme choisi s'applique dans le contexte. Dire qu'on a affaire à une hypallage, une métonymie, un chassé-croisé, n'est pas suffisant en soi. Encore faut-il expliciter en quoi ces procédés peuvent aider à mieux comprendre le fonctionnement du texte et les enjeux du passage d'une langue à l'autre.

### LA GESTION DU TEMPS

La traductologie fait partie de l'épreuve de traduction, qu'elle partage avec le thème et la version. Il s'agit d'une épreuve très dense, pour laquelle le candidat dispose seulement de cinq heures à répartir entre les trois sous-épreuves, la traductologie étant souvent, malheureusement, la dernière partie abordée. Notons ici que la réflexion traductologique devrait normalement précéder toute traduction, dans la mesure où elle la justifie et en assure la pertinence. C'est un

réflexe à acquérir, qui permet souvent d'éviter les contresens et fautes de syntaxe, et qui, s'il est intégré à la pratique de traduction, permet aussi de ne pas avoir à revenir sur des choix autrement opérés de façon aléatoire.

Malgré une réduction du nombre de segments soulignés – trois en 2010 et 2011 – bon nombre de candidats ne parviennent pas à terminer leur explication. Il est évident que la gestion du temps – tout à fait capitale dans une épreuve aussi complexe – doit passer par un entraînement régulier, et au moins un ou deux entraînements à la rédaction en temps limité. C'est seulement en se mettant dans les conditions de l'épreuve que le candidat pourra apprendre à s'organiser au mieux car il est trop tard pour improviser le jour de l'épreuve. Un conseil raisonnable serait de passer une heure et demie sur chaque sous-épreuve, en gardant la dernière demi-heure pour une relecture finale.

Certains ouvrages mentionnés dans les conseils bibliographiques *infra* sont conçus pour permettre un entraînement régulier en autonomie.

### L'ANALYSE DU SEGMENT

La première étape à aborder dans l'explication traductologique, est la description précise du segment souligné. Cette phase incontournable va orienter l'analyse qui suit. Il est par conséquent absolument nécessaire de bien connaître le découpage de la phrase en propositions, de savoir les étiqueter, de savoir décomposer un groupe nominal en déterminant, adjectif, nom, de bien différencier un marqueur aspectuel d'un modal, par exemple, afin de ne pas risquer de confondre les catégories auxquelles appartiennent ces composantes et les fonctions qu'elles assurent : sujet, complément d'objet direct, complément circonstanciel... Une bonne maîtrise des outils de base, qui relèvent de la description grammaticale traditionnelle, est exigible à ce niveau de formation, et constitue un prérequis incontournable de toute analyse linguistique lors de l'épreuve orale sur programme.

Le candidat doit ensuite identifier clairement le (ou les) problème (-s) posé (-s) par le segment auquel il est confronté. Nous insisterons sur le fait qu'un seul segment souligné peut comporter plusieurs problèmes, reliés entre eux, dont il conviendra de hiérarchiser l'explication dans la démarche argumentative.

Ainsi, le segment *a little leaf of a boat* pose, d'un côté, le problème de la construction *a N of a N*, impossible à maintenir en français, bien entendu, mais aussi le problème de l'emploi de *leaf* (quelles sont les propriétés constitutives de *leaf* pertinentes dans le cadre de la mise en relation avec *boat* ?), celui de la traduction de *boat* (la traduction automatique par *bateau* est-elle acceptable dans ce contexte ? Sinon, pourquoi pas ?), et même celui de la traduction de *little*, sans doute plus subjectif dans la représentation de la petitesse que *small*.

Chaque problème sera identifié, décrit (relève-t-il du lexique, de la syntaxe, de la stylistique ?) puis analysé en fonction de ses traductions possibles.

L'ordre dans lequel les problèmes sont traités ne suivra pas forcément la chronologie textuelle, mais reflètera la trajectoire explicative qu'a choisie le candidat. Ainsi, dans le cas du deuxième segment de thème : *Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire*, il peut se révéler intéressant de réfléchir d'abord sur la traduction adoptée pour *au contraire* dans la mesure où celle-ci pourra influencer le choix de traduction de la double négation (grammaticale et lexicale), *ne... rien*.

## PROPOSITION D'EXPLICATION

Nous sommes conscients que la proposition d'explication qui suit ne représente pas un travail auquel un candidat à l'agrégation interne pourra aspirer en l'espace de temps dont il dispose. Il s'agit plutôt d'une exploration la plus complète possible des pistes d'analyse offertes par les différents segments, en illustration d'une certaine démarche traductologique.

## THÈME : 1<sup>ER</sup> SEGMENT

[En cette fin d'après-midi d'été,] son ombre embaume de senteurs, frissonne et bruit de vent léger [...]

### INTRODUCTION ET SITUATION DU PASSAGE

Le segment se situe en début de paragraphe, faisant suite à la description d'une gloriette et plus spécifiquement de la coupole formée par la végétation qui la recouvre. À des notations de couleur succèdent donc des senteurs, des sensations et des bruits (avant que n'entre en scène le goût, suggéré par le thé et le sucre). Les problèmes posés par la traduction sont relatifs au choix du lexique ainsi qu'à la construction des verbes que nous traiterons successivement, dans leur ordre linéaire.

### SON OMBRE

Le déterminant possessif renvoie sans ambiguïté à la gloriette ou à l'une de ses parties constitutives, la coupole. Dans la mesure où l'ensemble est ouvragé, les montants peuvent également participer de l'ombre que procure l'ensemble. Nous choisirons donc de conserver l'ambiguïté en utilisant le déterminant possessif *its* qui peut renvoyer soit à la partie, soit au tout.

Le nom *ombre* a besoin d'être défini. La comparaison avec un moucharabieh implique que la gloriette n'a pas qu'une fonction ornementale, mais qu'elle est aussi un endroit privilégié où se reposer et prendre le thé. Il semble donc que l'ombre doive être comprise comme l'ombre intérieure à la gloriette et non pas comme l'ombre que dessinerait sur le sol la projection par le soleil de ses contours, variant selon l'heure du jour. Nous avons en anglais deux noms qui évoquent l'ombre : *shade* et *shadow*. *Shade* renvoie à une zone sombre sous ou derrière quelque chose, où la lumière ne pénètre pas (il peut aussi renvoyer à la notion de protection, d'abri comme dans *sunshade*, par exemple). *Shade* permet donc la description d'un volume (et il est bien question ici de volume, ce qui est confirmé par la comparaison avec un sein), ce que ne fait pas *shadow* qui, dans son usage courant, dénote une forme projetée par un objet sur une surface. Au pluriel, *in the shadows*, le nom renvoie à une difficulté visuelle, à une impossibilité de définir les éléments présents dans une situation, ce qui ne convient pas ici. L'ombre évoquée en contexte est positive, et offre un havre de paix à qui s'y trouve. Nous opterons donc pour le nom *shade*.

### EMBAUME DE SENTEURS

Le verbe *embaumer* pose problème. Il ne renvoie bien sûr pas ici à l'embaumement. Il accepte deux constructions en français, l'une avec complément, l'autre sans. Dans le premier cas, le nom

qui suit le verbe définit la qualité de la senteur et précise sa nature : *embaumer la violette*, par exemple. Le sujet du verbe *embaumer* est alors le réceptacle, le contenant de la senteur, mais n'en est pas la source. Dans le second cas, c'est le sujet du verbe qui est la source du parfum, par exemple : *ces violettes embaument*. En contexte, les senteurs peuvent être celles du chèvrefeuille, qui est partie intégrante de la gloriette, imprégnant l'ombre ; elles peuvent aussi venir de l'extérieur et être transportées à l'intérieur de la gloriette par la brise légère. Deux traductions peuvent alors convenir. Dans le premier cas, le verbe marquera un certain dynamisme et on pourra penser à *fill the air*. Cette traduction, même si elle donne à *shade* un rôle proche de l'agent, peut convenir dans la mesure où les autres verbes associés à ce sujet consacrent une anthropomorphisation de l'ombre, par le biais d'une métaphore lui donnant des aptitudes sensibles (*frissonner* entre autres).

Cependant, la richesse de l'anglais permet de gérer également cette traduction à l'aide de *be + adj.* Nous pourrions penser aux adjectifs *redolent, fragrant, balmy, heavy, rich*. *Redolent (of / with)* connote une odeur forte, assez forte pour évoquer le souvenir, généralement agréable, mais parfois aussi (rarement, cependant, dans l'usage contemporain) assez forte pour devenir gênante. *Fragrant* est, lui, associé à des odeurs florales, agréables, et convient ici parfaitement. *Balmy* renvoie à l'effet apaisant et aux senteurs douces du baume et son rapport étymologique avec *embaumer* est tentant. Il implique cependant une certaine chaleur alors que l'ombre est supposée apporter de la fraîcheur. *Rich* est métaphoriquement plutôt associé à la couleur, à la force et à la profondeur et *heavy*, de par son origine connotant le poids, renvoie plus à une odeur entêtante, comme pourrait le faire *heady*. Or le verbe *embaumer* est totalement positif dans son évocation de senteurs, comme le confirme le pluriel de ce dernier mot. Notre choix se portera donc prioritairement sur *fragrant*, ou encore *redolent*.

La construction syntaxique de l'adjectif impose de considérer les senteurs comme la source de la sensation olfactive. La préposition utilisée sera *with*, dans son rôle instrumental (cf. le passif instrumental).

Le nom *senteurs* est en détermination  $\emptyset$  en français. Les senteurs ne sont donc pas définies, et leur multiplicité est marquée par le pluriel. Le nom le plus proche est *scent*, associé au parfum des fleurs. *Smell*, quant à lui, nécessite d'être qualifié pour connoter une odeur agréable. S'il est utilisé, il faudra donc étoffer, voire diluer, en lui adjoignant un adjectif comme *sweet, balmy, ou pleasant*. *Perfume* tend à être utilisé au singulier pour renvoyer à l'odeur d'un ensemble composé d'éléments multiples, et cet emploi est ici difficilement envisageable car il pourrait induire une ambiguïté référentielle avec *perfume* dans son utilisation commune renvoyant au parfum... liquide. Quant à *odours*, il est très souvent évocateur d'une odeur déplaisante et nécessiterait un étoffement considérable pour devenir positif.

Si l'on veut respecter la concision et l'imprécision du français, la meilleure traduction est en soi *scents* qui ne génère aucune ambiguïté et ne nécessite aucun étoffement.

Cependant, dans le cas où l'on choisirait la traduction plus neutre d'*embaumer* par *fill the air with*, il serait alors possible de compenser la perte sémantique en étoffant *scents* à l'aide d'un des adjectifs passés en revue ci-dessus ou de recourir au nom *fragrances* à la place de *scents*.

Deux choix principaux s'offrent donc à nous : *Its shade fills the air with (sweet) fragrances / its shade is fragrant with/redolent of scents*. Nous opterons pour le premier qui permet un enchaînement conforme au dynamisme des deux verbes suivants.

### FRISSONNE

Le verbe *frissonner* évoque une sensation de froid qui provoque une réaction dermique cohérente avec la métaphore anthropomorphique évoquée antérieurement. Il est aussi associé à tout léger mouvement (surtout celui du feuillage) d'un élément naturel sous l'effet de la brise. Les verbes qui peuvent en rendre compte sont *quiver*, *tremble*, *shiver*. *Shiver* rend compte d'un tremblement provoqué par le froid, la fatigue, le plaisir, l'excitation. *Tremble* est plus fort et manifeste un tremblement en général non contrôlable et dont la cause ne connote pas le plaisir. Quant à *quiver*, il est synonyme de tremblement léger. Même si la source n'en est pas toujours agréable, nous préférons *quiver*, car c'est le moins fort des trois.

### LE COORDONNANT

Le coordonnant *et* nécessite d'être interprété car s'il relie bien les deux verbes d'une série énumérant plusieurs actions, il crée aussi un lien syntaxique plus serré entre *frissonne* et *bruit* qui implique que la source du bruit et du frissonnement (le vent léger et les abeilles) est commune aux deux verbes et ne concerne donc pas seulement le dernier. Il est même vraisemblable que les abeilles butinent les fleurs de chèvrefeuille et provoquent leur frissonnement tout en se joignant au vent pour les faire bruire (construction en chiasme). Si tel n'avait pas été le cas, nous aurions eu une virgule avant *and* en anglais.

Il nous faut donc impérativement conserver l'ordre de construction et la ponctuation d'origine afin de respecter l'effet stylistique inhérent à cette partie de phrase.

### BRUIT DE VENT LÉGER

Le verbe *bruire* ne pose guère de problème. Il peut être associé au bruit des feuilles dans le vent, en anglais *rustle*, ou, pour filer la métaphore anthropomorphique, au bruit d'une voix douce, en anglais *murmur*. Ce dernier est peut-être cependant plus utilisé en collocation avec le murmure de l'eau. Nous opterons pour *rustle*. Le rôle joué par le complément prépositionnel est identique à celui analysé en premier et nous conserverons la préposition *with*.

### VENT LÉGER

La scène se situant en une fin d'après-midi d'été, nous pouvons opter pour une réduction de vent léger à *breeze*, sans toutefois exclure une traduction calque, le vent se levant en soirée, *the light wind*. Nous pouvons aussi envisager de qualifier *breeze* à l'aide de l'adjectif *slight*, les deux lexèmes se trouvant souvent utilisés en collocation, indépendamment de la légère redondance que l'on pourrait y voir. Cet étoffement permet également de conserver le rythme du texte source et sa cadence majeure.

## L'ASPECT

L'ensemble de cette description fait état d'un moment privilégié, comme suspendu hors du temps, et susceptible d'être caractéristique d'une fin d'après-midi d'été. En effet, la construction de la détermination nous permet d'opposer *cette fin d'après-midi d'été* à *la fin d'un après-midi cet été-là*. Nous n'avons pas de renvoi à une situation spécifique qui pourrait impliquer une vision particulière d'un moment précis et justifier l'emploi d'un aspect *be V-ing* imperfectif. Nous utiliserons donc un présent (simple).

## NOTRE TRADUCTION FINALE SERA LA SUIVANTE :

*Its shade fills the air with sweet fragrances, quivers and rustles with the slight breeze [and the buzzing of bees].*

## THÈME : 2<sup>ÈME</sup> SEGMENT

*Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire.*

## INTRODUCTION

Le segment souligné est une proposition au passé composé précédée du coordonnant *car*. Celui-ci signale que la proposition *il n'a rien perdu de sa superbe* vient justifier le segment précédent : *il l'occupe à plein temps lorsqu'il est en éveil*. Le segment pose deux problèmes importants : celui de sa construction, et celui de la traduction de *sa superbe*. Avant d'aborder ces deux questions, nous nous interrogerons sur deux problèmes moins critiques : l'emploi du coordonnant *car* en début de phrase, et le choix aspectuel pour la traduction du passé composé français. Nous parlerons de la traduction de l'incise modalisante *au contraire* en fin d'analyse.

## COORDONNANT CAR EN DÉBUT DE PHRASE

La grammaire prescriptive désapprouve l'emploi d'un coordonnant en début de phrase. Certains candidats pourront donc s'interroger sur l'opportunité de son maintien dans la traduction vers l'anglais. Plusieurs arguments semblent cependant militer pour le maintien de *for* en tête de phrase dans la traduction anglaise.

Tout d'abord, si *car* est traditionnellement classé parmi les coordonnants en grammaire française, la grammaire anglaise le catégorise souvent parmi les conjonctions de subordination. Le problème reste entier, cependant, puisque la grammaire traditionnelle sanctionne également une phrase subordonnée sans principale.

Si nous souhaitons éviter *for* en début de phrase, nous avons deux possibilités : l'étoffement, avec ajout d'une principale, par exemple, *this is because...* ou encore la fusion avec le segment précédent : *il l'occupe à plein temps lorsqu'il est en éveil car il n'a rien perdu...* etc.

Aucune des deux solutions ci-dessus ne permet cependant de respecter le rythme du texte d'origine. En effet, dans le texte de Sylvie Germain, l'énoncé souligné vient comme une

justification après-coup, une touche de plus qui vient qualifier rétroactivement l'énoncé précédent, dans une suite d'idées qui se développe presque comme à l'oral. Il semble par conséquent important de maintenir ce rythme, cette oralité, dans le texte d'arrivée, par une construction semblable : *For...*

### Choix aspectuel

Le passé composé français est susceptible de recevoir deux traductions en anglais, selon que la proposition appartient au genre du récit, auquel cas on emploiera le prétérit (aoristique), ou à celui du discours, auquel cas c'est la forme aspectuelle du *present perfect have V-EN* qui s'imposera. Dans le segment souligné, l'énonciateur évoque un événement révolu – *perdre de sa superbe* – ou plutôt son absence – *ne rien perdre de sa superbe* –, pour expliquer – *Car* – une situation présente. Ce rapport passé-présent nous contraint à employer le *present perfect* dans notre traduction, bien entendu.

### Problèmes de construction

La construction en jeu ici peut se représenter : *perdre qch de qch* où il s'agit de perdre un certain degré d'une qualité donnée. Ainsi dans *il n'a rien perdu de sa superbe* on affirme que le degré de la propriété *superbe* n'a pas diminué.

Deux stratégies sont possibles dans la traduction de ce segment.

**Première stratégie** : on conserve une construction semblable à celle du français, en procédant par la négation d'une perte possible : *he has lost nothing of his magnificence*. D'autres types de négation sont possibles syntaxiquement, par exemple : *he has not lost anything of his magnificence*.

Le candidat peut préférer, éventuellement pour des soucis de lexique, traduire le nom superbe par un adjectif renvoyant à la même qualité : *he was no less magnificent / he was none the less magnificent*.

**Deuxième stratégie** : on choisit d'employer un comparatif d'égalité, évitant ainsi certaines complications de la double négation *ne... rien perdu*. Dans ce cas-là, il faudra passer par la transposition en adjectif, pour donner, par exemple : *he was just as magnificent / he was every bit as magnificent*

La première stratégie nous semble la plus appropriée, pour plusieurs raisons. D'abord, l'emploi d'un comparatif d'égalité poserait des problèmes pour la suite du texte, *au contraire*, qu'on ne pourrait plus traduire par *on the contrary* : ?? *he was just as magnificent, on the contrary*.

On pourra résoudre ce problème en déplaçant l'incise modale de renchérissement vers le début de la phrase suivante, et en inversant son orientation pour qu'elle soit compatible avec une proposition affirmative : *In fact / Indeed, the older he gets...* On s'éloigne cependant beaucoup, et de façon non nécessaire, du texte de départ.

Par ailleurs, le choix d'une double négation, dans le texte de départ, correspond au refus d'un présupposé. On aurait pu inférer, compte tenu de l'âge de Charlam, qu'il avait perdu de sa superbe. Cette inférence est réfutée par la suite. Si nous choisissons de traduire le segment par un comparatif d'égalité *he was just as magnificent...*, on aboutit à une formulation plus neutre, perdant par la même occasion les présupposés qui structurent le texte de départ.

### Choix lexical : *sa superbe*

Le dernier problème que pose ce segment porte sur la traduction de *sa superbe*. Le nom féminin superbe signifie, d'après le Trésor de la langue française [o]rgueil mêlé de dédain exprimant un sentiment de supériorité. La même source donne comme synonyme du substantif *arrogance, outrecuidance, suffisance, vanité*. En tant qu'adjectif, cependant, *superbe* signifie, d'une part, *arrogant* etc. mais, toujours selon le TLF, [q]ui est d'une beauté éclatante faite de grandeur, de vigueur et de santé, d'une très belle apparence. C'est cette acception qui est la plus courante en français contemporain.

Nous voici donc confrontés à deux acceptions axiologiquement opposées de *superbe* : l'une négative (La superbe est le premier des sept péchés capitaux – TLF), l'autre positive. Or, si dans notre texte il s'agit clairement du substantif, dont le sens est habituellement celui d'arrogance, il semble difficile d'exclure complètement une interprétation opposée, qui verrait sa superbe comme synonyme ici de sa magnificence, son aspect magnifique, etc. Cette lecture paraît même renforcée par la suite du texte, ... *plus il s'épanouit*, orienté plutôt positivement.

On peut peut-être dire deux mots ici sur l'origine de *superbe* adj. et *superbe* n. f. Les deux mots incorporent un préfixe latin *super* (au-dessus, etc.) et un deuxième élément lié à la racine indoeuropéenne *\*bhe* (être). Il s'agit donc d'un état de supériorité. On peut faire l'hypothèse d'une saisie subjective – le sujet se croit supérieur – qui donnerait les valeurs liées à l'arrogance, opposée à une saisie objective – le sujet est perçu comme étant supérieur – qui donnerait les valeurs liées à ce qui est beau, magnifique, etc. Remarque : le nom *superbe* n'est pas une véritable substantivation de l'adjectif, pas en français du moins, puisque le latin possédait déjà le nom *superbia* dérivé de l'adjectif *superbus*.

Revenons à la question de la traduction de *sa superbe*. Nous admettrons que les deux interprétations proposées ci-dessus sont concevables en contexte et les considérerons l'une après l'autre.

Prenons d'abord l'interprétation positive de *sa superbe*. On pourra imaginer diverses possibilités de traduction : *his magnificence / grandeur / greatness / beauty* dans le domaine nominal ou bien, au cas où le candidat aurait choisi une transposition adjectivale : *magnificent / grand / handsome / superb*.

Compte tenu des remarques ci-dessus concernant l'origine étymologique du terme, assez transparente, on privilégiera les traductions qui renvoient à une notion de supériorité (*magnificent / grandeur*, etc.) à celles qui ne retiennent que l'aspect esthétique de *superbe*, (*beauty / handsome*, etc.).

Si l'on considère maintenant l'interprétation plutôt négative de *sa superbe*, on pourra suggérer, comme substantifs, *arrogance / conceitedness / self-satisfaction / self-importance / self-esteem / pride* et, comme adjectifs, *arrogant / conceited / self-satisfied / self-important / proud*. Les composés en *self-* reflètent l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'un sujet qui se croit supérieur. Le candidat veillera, bien entendu, à choisir un terme qui soit en cohérence avec la traduction de *plus il s'épanouit*, en fin de texte, qui partage la même orientation argumentative.

### Choix lexical : *au contraire*

L'incise modale de renchérissement, *au contraire*, permet à l'énonciateur de s'opposer à un préconstruit. Ainsi, dans le cas qui nous préoccupe, on pourrait supposer que Charlam avait perdu de sa superbe. Cette inférence est contredite – il n'a rien perdu de sa superbe – cette contradiction étant ensuite renforcée par l'emploi d'*au contraire*.

Le calque lexical *on the contrary* est tout à fait possible. On acceptera également d'autres expressions de renchérissement négatif telles que *far from it, quite the opposite*.

Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, en revanche, le choix d'un comparatif d'égalité tel que *he is just as proud as ever*, etc. serait incompatible avec l'orientation négative de *on the contrary*. Il faudrait par conséquent compenser par un terme de renchérissement affirmatif, tel que *Indeed*, au début de la phrase suivante.

### Conclusion

Les problèmes principaux de ce segment portent sur la construction et le lexique. Plutôt que de faire appel à une modulation, en passant par une comparaison d'égalité, nous avons décidé d'employer en anglais une construction très similaire à celle utilisée en français, dans le respect du style et des visées argumentatives de l'énonciateur. Nous avons proposé deux interprétations possibles pour l'item lexical *superbe*, autorisant deux possibilités de traduction finale :

*For he has lost nothing of his grandeur, on the contrary. / For he has lost nothing of his self-importance, on the contrary.*

## VERSION : SEGMENT

*...having entrusted himself to a little leaf of a boat built out of driftwood and expertise...*

### Introduction

Le segment souligné est composé d'un premier GN1 *a little leaf* suivi d'un complément prépositionnel composé de la préposition *OF* et du GN2 *a boat*. Selon cette analyse, le GN1 *a little leaf* constitue le noyau d'un groupe nominal complexe.

Selon une deuxième analyse, cependant, l'on peut voir le GN2 *a boat* comme le véritable noyau du groupe nominal, auquel le bloc *leaf of* apporterait une détermination qualitative, délimitant un

certain type d'embarcation. Du même coup, on considérera que l'adjectif *little* porte sur le GN2 *boat*.

Les grammaires traditionnelles parlent d'un OF d'égalité, appellation qu'on peut comprendre, en reformulant : *a little leaf-like boat / a little boat that was [like] a leaf*. Il s'agit d'une construction bien spécifique à l'anglais, qui ne supporte bien évidemment pas le calque : \* *une petite feuille d'une embarcation*. [Le français possède une construction semblable, mais qui est connotée péjorativement, et qui n'a rien de bien poétique : *cet imbécile de François...*]

Nous allons d'abord nous poser la question des choix lexicaux pour *leaf* et *boat*, avant de considérer comment nous pourrions rendre le rapport d'identification ou de comparaison entre ces deux éléments.

## Lexique

Considérons d'abord le terme *boat*, terme générique en anglais pour les "ouvrages flottants de toutes dimensions destinés à la navigation", qui pourra être traduit de diverses façons : *bateau, embarcation, barque, esquif*.

Le terme de *bateau* est le terme hypéronymique français qui correspond en général le mieux à l'anglais *boat*. L'hyponyme *embarcation* semble plus approprié pour un bateau de petites dimensions, comme c'est le cas dans le texte. L'hyponyme *barque* est spécifique à un petit bateau sans pont, de forme caractéristique. L'hyponyme *esquif*, enfin, petite embarcation légère, est archaïsant, et se trouve habituellement associé à l'adjectif *frêle* dans la collocation *frêle esquif*. Si tous ces termes peuvent, en certains contextes, traduire l'anglais *boat*, il nous faut, dans le segment souligné, prendre en compte le caractère poétique de la métaphore qui fait de l'embarcation de Baxter une feuille. Nous allons donc passer sans tarder à la question du rapport entre les deux termes, avant de nous prononcer quant à la traduction finale.

## Construction

Comme nous l'avons annoncé en introduction, la construction semble susceptible de recevoir deux lectures. Ceci peut s'expliquer par une sorte de décalage entre syntaxe et sémantique. En effet, *a [little] leaf* est le noyau syntaxique alors que *a boat* s'avère être, en fin d'analyse, le noyau sémantique. C'est justement ce décalage, et le réajustement qu'il nous impose dans notre lecture du texte, qui crée l'effet poétique et rend la lecture active. C'est d'abord une feuille, qui se révèle, finalement, être une petite embarcation.

Ne pouvant pas rendre cet effet à l'identique en français, nous allons devoir imaginer d'autres stratégies de reformulation ou de compensation.

Une première possibilité consiste à transformer la métaphore du texte de départ en une comparaison. La comparaison sans médiation étant impossible – ?? *une embarcation comme une feuille* – il nous faudra étoffer, en restituant au texte ce que nous jugeons être la qualité partagée entre l'embarcation de Baxter et la feuille : ... *une petite embarcation, frêle / fragile / légère comme une feuille* ...

On préférera ce mode de comparaison à parangon adjectif, *comme un GN*, plutôt qu'une comparaison d'égalité, bien trop objective pour le style du texte : ?? ... *une petite embarcation aussi fragile qu'une feuille ...*

Les qualités communes entre le bateau de Baxter et une feuille, pertinentes dans ce contexte, nous semblent être la fragilité, la légèreté. On pourrait, en d'autres contextes, imaginer qu'il s'agisse de la forme : *une petite barque en forme de feuille*, mais une telle lecture ici est clairement exclue. (Noter par ailleurs que pour renvoyer à une forme de façon univoque, il serait plus habituel de qualifier la feuille : *feuille de saule / de chêne / de vigne*, etc.)

Par ailleurs, l'image d'une feuille sur la mer prépare, de façon classique dans le genre de conte dont il est question ici, la tragédie à venir. On pourra décider de privilégier cet aspect-là dans la traduction, en traduisant : *...une petite embarcation de fortune...*, ou encore, en modulant l'adjectif épithète *petite* : *...une pauvre / misérable embarcation, fragile comme une feuille...*

Une autre stratégie de traduction, consiste à privilégier le style de l'extrait. Il s'agit de la légende de Baxter, telle qu'elle est racontée aux touristes, avec le lexique et les tournures typiques du genre. Dans cette optique-là, on préférera une collocation comme *un frêle esquif* avec la perte inévitable de l'image de la feuille, mais une certaine compensation sur le plan sonore, par l'allitération en [f], et le respect du genre archaïsant.

Dans le même ordre d'idées, et en maintenant l'image botanique, on pourra proposer *une coquille de noix* ou bien, *une pauvre coquille de noix*, où l'on retrouve l'insuffisance pathétique de l'embarcation face à la puissance de la mer.

## Conclusion

Le segment souligné invite à réfléchir sur la ou les propriétés communes impliquées par une figure métaphorique ainsi que sur les spécificités du genre pastiché par le texte au cours de ce passage. Sans exclure d'autres traductions considérées ci-dessus, et tout en ayant conscience d'une certaine perte stylistique, nous retiendrons comme traduction finale : *...ayant confié son sort à un frêle esquif...*

## CONSEILS BIBLIOGRAPHIQUES

AYME, Claude, Evelyne D'AUZAC DE LAMARTINIE, Pierre LAGAYETTE, Jean-Max THOMSON, Robin WADDLE, *La traduction – oral et écrit*, (1998), Éditions du Temps, Paris.

BALLARD, Michel (1992), *Le commentaire de traduction anglaise*, Nathan, Paris.

BALLARD, Michel et Collectif (2009), *Traductologie et enseignement de traduction à l'Université*, Artois Presses Université.

CHARTIER, Delphine, Lance HEWSON, Wilfrid ROTGE, *L'épreuve de traductologie à l'agrégation interne*, (2002), Ellipses, Paris.

CHARTIER, Delphine, Marie-Claude LAUGA-HAMID, *Introduction méthodologique au thème anglais*, (2002), Presses universitaires du Mirail, Toulouse.

CHUQUET, Hélène et Michel PAILLARD, *Approche Linguistique des problèmes de traduction*, (1987), Ophrys, Gap.

CHUQUET, Hélène, *Pratique de la traduction Anglais / Français*, (1990), Ophrys, Gap.

DUBOS, Ulrika, *L'explication grammaticale du thème anglais*, (1990), Nathan, Paris.

GRELLET, Françoise, *Initiation au thème anglais: the mirrored image*, (1994), Hachette, Paris.

GROUSSIÉ, Marie-Line, Georges GROUSSIÉ, Pierre CHANTEFORT, *Grammaire anglaise: thèmes construits*, (1994), Hachette, Paris.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, (1981), Ophrys, Gap.

JOLY, André, Dairine O'KELLY, *Thèmes anglais : lexique et grammaire*, (1993), Nathan, Paris.

QUIVY, Mireille (2010), *Traduire : Entraînement à la traduction et à la traductologie*, Ellipses, Paris.

VINAY, J.-P. et J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, (1958), Didier, Paris.

Corinne WECKSTEEN, Ahmed EL KALADI, *La traductologie dans tous ses états*, (2007), Artois Presses Université.

Pour la commission de traductologie, Graham Ranger & Mireille Quivy

## **EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS**

## Rapport sur l'exposé de la préparation d'un cours

Ce rapport sur l'épreuve de didactique à l'agrégation interne d'anglais, session 2011, s'inscrit dans la continuité du rapport de la session 2010 dont les préconisations sont toujours actuelles. Les candidats sont invités à prendre connaissance des rapports antérieurs, qui offrent une variété de traitement de dossiers divers.

Le jury a pu constater cette année que les recommandations prodiguées au cours des années précédentes ont été le plus souvent suivies par les candidats.

Il convient de rappeler que l'« exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien » nécessite un entraînement rigoureux et régulier de manière à répondre aux exigences de cette épreuve orale. On ne saurait trop encourager les candidats à s'entraîner en prenant en compte le temps limité de la préparation (trois heures), de la présentation (40 minutes maximum) et de l'entretien (20 minutes maximum).

Les remarques qui suivent donneront aux futurs candidats une vision claire de l'épreuve et leur permettront de prendre quelque distance par rapport aux schémas préconstruits et aux modèles qu'ils pourraient avoir en tête. Les attentes du jury ne relèvent pas de phénomènes de mode éphémères, mais elles se fondent sur un ensemble de critères précis, sous-tendus par une variété d'éléments théoriques ainsi que sur une prise en compte de tous les aspects des processus d'apprentissage au service de l'enseignement de l'anglais.

Le jour de l'épreuve, un dossier composé d'« un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) » est fourni au candidat. Il convient de rappeler que, dans l'hypothèse où plusieurs documents sont proposés au candidat, il s'agit de traiter le dossier dans son intégralité et qu'on ne saurait envisager d'écarter un document de l'analyse ou du traitement du dossier.

Le travers de la fiction de cours a été, cette année encore, évité par la majorité des candidats, qui ont respecté le format et l'esprit de l'épreuve : l'exposé de la préparation d'un cours. Il s'agit en effet de concevoir et de présenter une préparation de cours, travail préliminaire à toute mise en œuvre.

L'analyse universitaire débouche sur la définition d'objectifs dont découle la mise en œuvre. Celle-ci propose un réel parcours d'apprentissage dont l'évaluation, incontournable, se propose d'apprécier la construction de connaissances, de capacités et d'attitudes constitutives de compétences.

Il convient de souligner que le jury évalue la prestation des candidats dans le cadre spécifique de cette épreuve. En aucun cas il ne s'agit de porter un jugement sur la valeur professionnelle de ces derniers.

Le jury rappelle une fois encore que cette épreuve de haut niveau se prépare au long cours et nécessite un entraînement régulier qui ne se réduit pas à l'analyse critique de sa propre pratique professionnelle. Il est primordial de s'entraîner en temps limité dans des conditions proches de l'épreuve afin de gérer le temps de préparation et le temps de l'exposé de façon optimale.

### *Libellé du texte officiel :*

« Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum ; exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ; (coefficient 2).

L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat. »

## **I. DESCRIPTION DE L'ÉPREUVE**

Lors de la session 2011, les dossiers ont été composés de un à cinq documents de nature et de longueur variables (article de presse, extrait de roman, texte à caractère scientifique, poème,

nouvelle, photographie, tableau, affiche, caricature et dessin satirique, etc.) ; certains dossiers comportaient aussi des documents audiovisuels (reportages, extraits de films, etc.)

Pour des raisons qui tiennent à la nature même de l'exercice demandé au candidat, l'épreuve comprend un certain nombre de points de passage obligés. Ces points de passage, ou étapes, sont les suivants :

- analyse du dossier
- définition des objectifs choisis en fonction de l'analyse, incluant une évaluation finale, partie intégrante du projet didactique
- mise en œuvre en relation étroite avec les objectifs

Ces précisions sont destinées à régler d'emblée le problème du déroulement de l'épreuve, imposé par la nature même de l'exercice. Ce que le jury évalue, c'est la pertinence et la cohérence de l'exposé, cohérence interne et non pas de surface. C'est l'intégration des différentes étapes évoquées ci-dessus qui va rendre la présentation cohérente. L'analyse conduira de façon logique à la définition des objectifs et ces derniers détermineront la mise en œuvre proposée.

## **A - Analyse du dossier**

Les candidats devront, au cours de leur préparation, tout comme lors de leur présentation, débiter par une analyse de qualité universitaire du dossier. Cette analyse, précise, fine et pertinente, qui s'appuie sur des connaissances de nature académique et une réflexion théorique, vise ensuite à dégager le potentiel didactique des documents qui constituent le dossier (nature, spécificité, contenu, sens ultime). Cette analyse doit être synthétique et incisive, orientée vers la définition des objectifs, des pré-acquis et pré-requis, le repérage des points d'appui facilitateurs et des difficultés prévisibles. L'identification de ces difficultés est orientée vers le développement de stratégies efficaces et appropriées permettant de les résoudre.

L'analyse s'attachera à identifier et à définir les apprentissages à construire dans le cadre d'un parcours articulé, fluide et cohérent. On s'abstiendra de multiplier les remarques qui ne débouchent pas sur la définition d'objectifs clairs ni sur une mise en œuvre elle-même étroitement liée à ces objectifs, depuis la découverte par l'élève des documents du dossier jusqu'à l'aboutissement du projet d'apprentissage. En revanche, il s'agit bien, quelle que soit la nature du support (article de presse, document iconographique, extrait littéraire, chanson, document audiovisuel, etc.) de mettre en évidence son sens ultime et les caractéristiques formelles qui construisent ce sens au moyen d'une analyse pertinente.

Il convient constamment de distinguer l'essentiel de l'accessoire, donc de faire un tri judicieux lors de la préparation. Cette analyse ne prendra tout son sens que si elle s'appuie sur des connaissances didactiques solides autant que sur l'expérience acquise en classe.

Le dossier s'envisage comme un objet d'étude, ensemble autonome de dépendances internes. Il s'agit de le percevoir comme un tout, d'en analyser les documents constitutifs, afin de dégager les liens entre les documents et la cohérence interne de l'ensemble. Ensuite, il convient de définir les objectifs en relation avec la spécificité du dossier afin de l'exploiter au mieux, et de procéder à une mise en œuvre mettant en réseau les supports. Chaque dossier s'articulant autour d'un thème fédérateur, il est nécessaire d'affiner la recherche de ce que les documents proposés ont en commun et de mettre au jour les concepts qui en sous-tendent l'articulation. La démarche didactique met en lumière et traduit cette interdépendance. L'analyse se conclut par la définition d'une problématique.

## **Quelques conseils motivés par la constatation de certaines dérives :**

L'analyse doit être précise, sélective et adaptée au propos. Il ne s'agit pas de procéder à une simple paraphrase. Certains candidats proposent du dossier une lecture superficielle ou réductrice qui ne permet pas une mise en relation pertinente des documents.

On veillera à consacrer le temps nécessaire à cette analyse, sans pour autant utiliser une partie trop importante du temps imparti à la présentation. Rien ne sert de proposer une étude littéraire - fût-elle fine et pertinente - visant à l'exhaustivité si les remarques avancées ne servent pas le projet didactique. Par exemple, si on étudie les aspects phonologiques d'un document sonore, ou le séquençage des plans d'un document filmique, c'est bel et bien pour tirer le meilleur profit de ces analyses dans la mise en œuvre. Remarquons à cet égard que les savoirs et savoir-faire requis pour l'épreuve d'explication de texte en langue étrangère sont tout à fait transférables à cette épreuve mais qu'ils doivent être employés avec pertinence, en tenant compte de la spécificité de l'épreuve.

La même observation s'applique à tout type de document. Ainsi, les remarques récurrentes sur le paratexte (titre, sous-titre, source, etc.) à propos de tout document n'ont-elles d'intérêt que si elles

sont exploitées dans la définition des objectifs et dans la mise en œuvre en vue du développement de la compétence de lecteur, quelle que soit la nature du support.  
En résumé, l'analyse doit être impérativement liée à la définition des divers objectifs.

## **B- Objectifs**

Les objectifs concernent les savoirs langagiers, les activités langagières (compréhension de l'oral, expression orale, en continu et en interaction, compréhension de l'écrit et expression écrite), les compétences et les approches méthodologiques permettant leur construction, ainsi que les cultures des pays anglophones. Ces objectifs doivent être définis précisément, en adéquation avec les paramètres contraignants que sont les documents et leur spécificité, le niveau d'apprentissage ciblé, les cadres institutionnels national et européen qui déterminent les orientations générales de l'enseignement de l'anglais.

On peut suggérer un niveau de classe (2<sup>nde</sup>, Cycle Terminal) ou un niveau de compétence ciblé. Une connaissance fine des programmes officiels ainsi que le recours au Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (A2, B1, B2, C2) permettront de motiver ces choix.

### **Quelques conseils motivés par la constatation de certaines dérives :**

#### *La définition des objectifs*

Quelle que soit l'approche, les objectifs choisis doivent avant tout permettre aux élèves d'accéder au sens du document. On ne peut pas faire l'économie de l'élucidation de l'explicite pour parvenir à l'implicite. Par ailleurs, les très fréquentes exploitations des notions de contraste et d'hypothèse, de la modalité épistémique, ne sont pas toujours pertinentes. De la même manière, la simple présence d'un fait de langue dans les documents ne justifie pas nécessairement son exploitation systématique. Il est souvent plus judicieux de procéder à la mise en place d'outils langagiers utiles, voire nécessaires, à l'organisation du discours sur le document et le thème qu'il aborde, ou la réalisation de la tâche finale définie.

#### *Les objectifs culturels*

Il conviendra de procéder à une problématisation des contenus culturels du dossier afin de définir un angle de traitement particulier. Ce point de vue spécifique permettra de structurer la conception et la mise en œuvre du projet.

L'approche culturelle ne se réduit pas à l'évocation des seules connaissances historiques. En effet, il faut entendre culture au sens le plus large du terme.

Les modes d'évaluation du projet ne négligeront pas la dimension culturelle.

#### *L'articulation entre définition des objectifs et évaluation*

Certains candidats définissent bien des objectifs d'apprentissage sans pour autant prévoir de mesurer l'atteinte de ces objectifs. On veillera à ce que leur atteinte, y compris celle des objectifs culturels, soit dûment appréciée, et que cette évaluation soit étroitement articulée avec les entraînements programmés.

A titre d'illustration, certains candidats présentent une mise en œuvre dans laquelle l'objectif phonologique est absent alors même que de nombreuses activités de production orale sont présentes. Il n'y a alors pas de cohérence entre les objectifs définis, les activités proposées et l'évaluation.

Autre exemple : en ce qui concerne l'objectif méthodologique, la mise en œuvre des candidats porte parfois presque uniquement sur la compréhension écrite alors que seule la production écrite est évaluée. Il convient d'apprécier les apprentissages méthodologiques construits par les élèves en relation avec l'objectif défini.

#### *Le niveau ciblé*

Le jury conseille aux candidats de croiser les caractéristiques des documents qu'ils mettent en évidence lors de l'analyse avant de cibler tel ou tel niveau de classe ou de compétence.

Justifier par exemple le choix d'un niveau de classe de Terminale en arguant uniquement du fait que les documents illustrent le concept du « rapport au monde » ne relève pas de la réflexion didactique.

C'est un paramètre à prendre en compte, mais il ne suffit pas à justifier le choix du niveau de classe.

Par ailleurs, définir le niveau de compétence ciblé en s'appuyant sur les descripteurs du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues est peut-être plus judicieux que de cibler tel ou tel niveau de classe.

On attend également des candidats qu'ils prennent en compte les évolutions que traverse actuellement le second cycle : programmes, nouveaux enseignements, nouveaux modes d'organisation de ces enseignements, ou encore dispositifs d'aide et d'accompagnement de l'élève. Cette prise en compte, jamais gratuite, doit servir la mise en œuvre du projet pédagogique. La lecture attentive des bulletins officiels et celle des circulaires de rentrée s'avèrent, à cet égard, précieuses.

### **C - Mise en œuvre et démarche d'apprentissage**

La mise en œuvre doit se révéler cohérente par rapport à l'analyse, aux enjeux définis dans la présentation des objectifs et au niveau envisagé, et constamment étayée par des connaissances précises dans les divers domaines concernés (voir ci-après la définition des compétences requises), en somme, par ce qui constitue les concepts fondamentaux de la didactique. Le candidat ne fait vraiment preuve de ses connaissances, et de l'expertise attendue, que s'il définit des pistes d'exploitation des axes précis et cohérents de travail et s'il expose clairement les moyens qu'il envisage pour évaluer les résultats de l'apprentissage ainsi conçu. Ce qui est apprécié en priorité, c'est l'aptitude du candidat à proposer une préparation de cours dans laquelle le traitement du dossier à des fins d'enseignement / d'apprentissage est constamment nourri d'une solide connaissance des théories didactiques. Ainsi, le candidat révélera quels éléments de théorie didactique alimentent le traitement du dossier.

On déclinera l'objectif global lié à la problématique en une série d'objectifs intermédiaires. Ainsi, une préparation de cours visant principalement à développer la compétence de réception inclura des activités relatives à la production sans que l'ensemble des activités langagières soit nécessairement évalué au même niveau en fin de séquence d'enseignement. Il conviendra de justifier la démarche retenue en indiquant clairement quelles sont les données théoriques qui ont déterminé ce choix pratique.

En aucune façon l'ordre d'apparition des documents dans le dossier ne vise à contraindre leur enchaînement lors de leur exploitation. Les candidats restent entièrement libres d'en agencer l'ordre. Celui-ci ne peut être défini que par le type de projet qui le sous-tend.

L'exposé de la démarche envisagée pour atteindre les objectifs définis suite à l'analyse du dossier doit être cohérent et suivre un fil conducteur qui, depuis la découverte par les élèves des documents jusqu'à l'évaluation, guide le travail de ces derniers de manière méthodique, progressive et graduée. Il s'agit de l'exposé d'un projet didactique qui prend en compte tous les documents, mentionne clairement les étapes de leur traitement didactique et décrit les activités qui permettent d'atteindre les objectifs initialement définis, en se gardant de tout cloisonnement entre les supports d'une part, et les activités programmées d'autre part.

### **Quelques conseils motivés par la constatation de certaines dérives :**

#### *L'accès au sens des documents*

À nouveau, le jury regrette que certains candidats n'évoquent pas certaines phases indispensables à l'accès au sens explicite des documents, qui, nous le rappelons, est incontournable. On ne pourrait considérer que la chose aille de soi. Certaines propositions de cours visent d'emblée à dégager l'implicite et à faire repérer des éléments rhétoriques à partir des documents. L'accès au sens repose dans un premier temps sur une compréhension explicite des supports proposés, comme le rappellent les Instructions Officielles. Inversement, ne dégager que l'explicite de supports au contenu sémantique riche constitue l'écueil opposé. Afin de l'éviter, le jury invite les candidats à ne jamais perdre de vue la nature et la spécificité des documents qui leur sont proposés.

D'autre part, on ne saurait envisager que les difficultés de compréhension globale du dossier puissent être levées par un simple recours au travail à la maison ou par toute autre forme de recherche. A cet égard, le jury encourage les candidats à approfondir la réflexion critique sur le bénéfice que les élèves tirent du travail donné à la maison (mémorisation, structuration des acquisitions, préparation d'activités, etc.) et sur les moyens mis à leur disposition (outils numériques, dictionnaires encyclopédiques, par exemple).

On ne saurait donc envisager l'abord d'un document sans avoir pris en compte les moyens qu'il est nécessaire de mettre à la disposition des élèves afin de leur en permettre l'accès. Ces pré-requis, qui ne font pas nécessairement partie des pré-acquis des élèves, doivent faire l'objet d'une réflexion quant à leur mise en œuvre (ex : activités de réactivation, mise en place d'outils phonologiques, apports culturels ou rebrassage lexical, etc.).

### *Construction des activités langagières*

Le parcours défini par les candidats doit servir un entraînement progressif aux activités langagières du projet. D'ailleurs, il est important de faire la distinction entre les activités qui tiennent de la vérification de la compréhension et celles qui permettent un entraînement. On veillera à l'adéquation de cet entraînement avec les modalités retenues pour l'évaluation.

Dans ce cadre, toute proposition de déconstruction des éléments formels ou culturels du document ne saurait se suffire à elle-même. Elle ne prend tout son sens que si elle s'ouvre sur une phase de reconstruction au fil de laquelle on procède à la mise en lumière et en réseau des éléments signifiants.

Dans cette perspective, on s'interrogera, entre autres sujets, sur le traitement du lexique (décodage, élucidation, techniques de mise en mémoire, réemploi, etc.). Le recours au dictionnaire peut être légitime. Il ne saurait cependant remplacer le déploiement de procédures spécifiques à l'élucidation lexicale. Le jury est bien souvent amené à demander des éclaircissements sur les moyens mobilisés par le candidat pour traiter la charge lexicale.

### *Variétés des types de discours*

Lors de la session 2011, le jury a constaté avec satisfaction que les candidats continuent de diversifier les types de discours (poétique, narratif, descriptif, argumentatif, etc.) dans les activités de production. Les candidats sont encouragés à prolonger leur réflexion sur les situations propres à susciter tel ou tel type de discours et sur les moyens langagiers qui s'y rapportent.

### *Travail personnel de l'élève en dehors de la classe - Activités de recherche documentaire*

Le travail personnel de l'élève en dehors de la classe (lecture des documents du dossier effectuée à la maison, élucidation du lexique, recherches systématiques en ligne, etc.) ne doit pas se substituer gratuitement au travail mené en classe. Il se conçoit nécessairement dans le cadre d'une démarche logique, organisée et accompagnée dans le cadre du projet conçu par les candidats.

### *Interdisciplinarité*

L'évocation d'une association avec des professeurs d'autres disciplines peut être pertinente. Dans ce cas, on veillera à justifier le rapprochement entre les disciplines ainsi que les modes de coopération entre les professeurs concernés. Il ne s'agit pas de confier aux seuls professeurs des disciplines évoquées la construction des apprentissages visés.

### *Technologies de l'Information et de la Communication (TIC)*

Le recours aux outils liés aux TIC (vidéo-projecteur, tableau numérique interactif, espace numérique de travail, outils numériques nomades, etc.) doit faire l'objet d'une réflexion solide afin de ne pas cantonner ceux-ci à de simples moyens de nature logistique. Ce sont des outils au service des apprentissages qui doivent s'insérer de façon cohérente dans le projet élaboré par le candidat. Leur utilisation, inscrite dans les programmes officiels, doit être en cohérence avec les objectifs visés et constituer un réel apport, qui devra être explicité.

### *Les consignes*

On demeurera attentif à l'adéquation entre la consigne et l'objectif affiché. Par exemple, lors d'une activité de compréhension, il s'agit de formuler les consignes de telle sorte qu'elles ne préconstruisent pas le sens auquel on souhaite faire accéder les élèves. On veillera à rechercher d'autres approches que le seul questionnement magistral. Certains repérages censés permettre l'accès au sens ne sont, de fait, réalisables qu'une fois le sens élucidé.

Le jury attend des exemples précis et pertinents de consignes données dans un anglais authentique ainsi que quelques éléments de réponse attendus. Ce dernier point appelle la remarque suivante : la liste des productions attendues des élèves est souvent figée. Elle présente les caractéristiques de productions écrites transposées à l'oral, sans que les élèves aient la moindre latitude dans leur réaction ou expression. Le candidat doit aussi faire preuve de bon sens et envisager en permanence la faisabilité des activités, en fonction du niveau cible défini.

### *L'écueil de la fiction de cours*

La fiction de cours consiste à décrire des activités, sans commentaire adéquat de type didactique permettant d'expliquer pourquoi ces activités sont choisies et mettant en évidence comment elles sont articulées entre elles.

Ce qu'attend le jury ce n'est pas la description d'un cours fictif, mais l'exposé d'une préparation à partir d'un dossier, en amont du cours dispensé aux élèves. Il ne s'agit pas de rejeter l'évocation du séquençage des séances, mais d'envisager une chronologie adaptée des apprentissages. Ce qui compte, c'est de réfléchir aux processus d'apprentissage, aux notions de réactivation, de fixation, de renforcement, d'enrichissement langagier, de réactivation périodique, cyclique, de «phase de latence», etc.

### *L'évaluation*

Certains candidats proposent dans leur projet une (ou des) évaluation(s) diagnostique(e), formative(s) ou sommative(s). Le jury s'attend à ce que la nature de ces évaluations soit justifiée.

Le jury s'attend par ailleurs à ce que le candidat précise les critères retenus pour l'évaluation annoncée.

En ce qui concerne les savoirs et les compétences culturels, on peut légitimement s'attendre à ce que le candidat décrive les moyens qu'il mobilise pour que les élèves les construisent ainsi que ceux qu'il entend mettre en œuvre spécifiquement pour les évaluer.

## **II - LES COMPÉTENCES REQUISES**

La réussite à l'épreuve de didactique de l'agrégation interne d'anglais requiert de solides compétences de la part du candidat, qui doit être un angliciste cultivé, au fait des théories du langage, et un praticien confirmé.

### **A - Connaissance des langues et des cultures du monde anglophone**

#### **1. Maîtrise de l'anglais**

Le candidat doit bien entendu posséder une maîtrise de la langue lui permettant :

- de reconnaître les variantes les plus connues de l'anglais parlé dans le monde anglophone, d'identifier par exemple l'origine géographique des accents, leurs connotations sociales ;
- d'accéder à une compréhension fine de tout document authentique, quelle que soit la nature du discours (journalistique, littéraire – prose, poésie, théâtre, document audio ou vidéo) ;
- de se livrer à une analyse pertinente des enjeux langagiers d'un dossier ;
- de définir rapidement et avec pertinence les points culturels, phonologiques, lexicaux, grammaticaux que l'on va envisager dans la définition des objectifs ;
- de fournir des consignes et de donner des pistes de productions possibles de la part des élèves dans un anglais correct et authentique.

#### **2. Culture générale**

Une connaissance fine des civilisations et des cultures du monde anglophone sous tous leurs aspects (histoire, géographie, politique, littérature, mythes, cinéma, arts plastiques, aspects de la vie quotidienne, etc.) est indispensable si l'on veut faire une lecture pertinente d'un document, au niveau explicite et implicite. Il ne faut pas hésiter à évoquer d'autres œuvres, faits, concepts, etc. dans la mesure où cela peut enrichir l'analyse et éclairer le sens du projet, sans toutefois substituer des documents extérieurs à ceux qui composent le dossier.

### **B - Théories du langage et enjeux didactiques**

Ce qui est en jeu, c'est la maîtrise de concepts théoriques qui permettent de réfléchir à une pratique professionnelle. Ces concepts théoriques déterminent la démarche du candidat, ils lui donnent tout son intérêt et toute son efficacité, notamment pour faire de l'élève un apprenant autonome, un

individu plus riche sur les plans humain et culturel et un être social plus averti, capable de dépasser les stéréotypes culturels.

Les textes officiels, fruit d'une recherche complexe, sont des outils précieux qui fournissent des orientations fondamentales. Ainsi, les programmes officiels et le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues préconisent-ils des approches communicationnelles et actionnelles pour l'enseignement des langues. Ces approches privilégient l'accès au sens et la prise en compte de la diversité et de la complexité des organisations textuelles et discursives. La mise en situation de l'usage de la langue est essentielle au développement de compétences susceptibles de faire de l'élève un acteur social. C'est dire que ces approches ne sauraient s'accommoder d'une conception réductrice de la communication comme échange d'informations ou être réduites dans les pratiques de classe à des techniques qui ne seraient pas légitimées par une réflexion en amont. Les approches communicationnelles se nourrissent de toutes les disciplines qui s'interrogent sur la construction du sens : linguistique, pragmatique, lexicologie, stylistique, rhétorique, sociolinguistique, étude des rapports entre langue et culture.

Maîtriser un lexique professionnel précis et ne pas se contenter d'approximations que l'on a peine à expliciter est primordial.

## **1. Linguistique, rhétorique, narratologie, etc.**

L'exposé de la préparation d'un cours, comme cela a déjà été dit plus haut, doit mettre en évidence le parcours d'apprentissage qui se dessine lorsque connaissances, capacités et attitudes s'articulent pour développer des compétences. Les connaissances relèvent des divers domaines relatifs à l'étude et à la pratique du langage. Ce sont pour une bonne part les mêmes que celles requises pour l'épreuve sur programme.

Linguistique (linguistique générale, grammaire linguistique, lexicologie, phonologie) :

- Grammaire : tout ce qui peut permettre d'intérioriser la valeur des formes (renvoi à la notion, valeur de bilan, notion de propriété du sujet, etc.) et de faire prendre conscience à l'élève des points d'appui et, surtout, des écarts de fonctionnement entre les deux langues.
- Lexique : les règles de formation des mots (conversion, dérivation, composition ; lexies simples, composées, complexes).
- Phonologie : notamment les règles d'accentuation (suffixes forts / faibles, préfixes séparables / inséparables, l'accentuation des noms et adjectifs de deux syllabes, etc.), les syllabes pleines / les syllabes réduites, les formes fortes / les formes faibles, la chaîne parlée, l'Alphabet Phonétique International (pour les paires minimales notamment).
- Rhétorique : notions de base de la rhétorique (figures de pensées – métaphore, métonymie – types et prototypes de discours – anaphore, asyndète / polysyndète, etc.)
- Maîtrise des codes de l'écriture littéraire (éléments de narratologie tels que point de vue et voix, éléments d'analyse poétique – prosodie, métrique, par exemple -, analyse théâtrale et filmique).

Ces considérations, rappelons-le, n'ont de raison d'être que dans la mesure où elles permettent aux élèves d'accéder au sens des documents.

## **2. Psychologie et psycho-linguistique**

Il ne s'agit pas a priori d'approfondir ces domaines d'une grande complexité, mais de s'interroger, ne serait-ce que par introspection, sur les processus psychologiques et mentaux en jeu. Cela peut concerner des aspects de l'apprentissage tels que la motivation, la concentration, la mémoire à court et à long terme, la mémorisation, les associations d'idées, les opérations mentales de base comme la sélection d'éléments, leur tri, leur hiérarchisation, la conceptualisation (voir par exemple les apports de la théorie de l'énonciation et la réflexion sur la langue bien conçue), les phénomènes d'interférence entre langue maternelle et langue étrangère et les problèmes liés à l'encodage, etc. Rares sont les candidats qui prennent en compte dans la définition de leurs objectifs le problème de la motivation à propos d'un document long et dense. On propose parfois des activités peu réalistes, virtuelles, sans prise en compte de l'élève. S'agissant de la grammaire, par exemple, on pourra s'interroger sur l'intériorisation (comment aider l'élève à intérioriser la valeur du parfait à valeur de bilan par exemple). S'agissant du lexique, on peut se demander comment amener l'élève à mémoriser tel vocable classé comme faisant partie du vocabulaire actif (vocabulaire de la production).

Conclusion

Il convient somme toute de proposer une progression cohérente avec une hiérarchisation et un enchaînement logique des activités qui doivent être intégrées et mises au service de la tâche ou de l'évaluation finale. On trouvera l'illustration pratique des conseils prodigués dans cette introduction dans la présentation des dossiers qui figurent dans ce rapport.

### III - L'ENTRETIEN

Lors de cette session, le jury a à nouveau constaté avec satisfaction que les remarques formulées dans les rapports précédents ont été prises en considération par les candidats, ce qui a donné lieu à des échanges fructueux. Il convient cependant de rappeler la finalité de cet entretien :

Il s'agit d'inciter les candidats à réfléchir sur les propos tenus durant la présentation. Le jury a remarqué que certains candidats ne prennent pas vraiment de temps de réflexion - dans la limite du raisonnable. L'entretien n'est pas un exercice purement rhétorique dans lequel les candidats devraient montrer qu'ils sont capables de renverser complètement la logique de leur analyse ou de leur mise en œuvre en un minimum de temps. Il ne s'agit pas non plus d'un jeu de rôle dans lequel ils devraient défendre coûte que coûte leurs positions initiales, y compris lorsqu'ils ont conscience d'une possible faille à ce niveau. Le jury pose de vraies questions dont l'objectif n'est pas de piéger ou de déstabiliser. Leur but est de permettre aux candidats de montrer qu'ils sont en mesure de prendre du recul par rapport à ce qui a été dit lors de la présentation. Les questions doivent être perçues comme des possibilités qui leur sont offertes de développer leur propos, et non comme une critique du travail présenté. Le jury peut comprendre que certaines parties de l'exposé aient été traitées de façon plus succincte que d'autres. C'est pourquoi l'entretien doit être l'occasion pour les candidats de prolonger leur réflexion. Le jury n'a d'autres attentes que d'entendre les candidats :

- mettre en lumière et préciser certains aspects de la présentation qui resteraient à développer,
- apporter une justification, une mise en perspective théorique d'une démarche,
- suggérer d'autres pistes d'exploitation du dossier,
- éclairer le jury sur certains points qui n'auraient pas été formulés de manière explicite,

Le jury a apprécié les prestations des candidats qui se sont engagés dans le dialogue de manière constructive. Ainsi, certains candidats ont su mettre à profit les pistes d'exploitation proposées par le jury pour nuancer et enrichir leur propos en y apportant un éclairage nouveau.

L'aspect communicationnel joue pleinement son rôle dans ce dialogue avec le jury. Comme lors de l'exposé, on attend des candidats qu'ils communiquent de façon naturelle (voix audible, maîtrise de la gestuelle, contact visuel). Il faudra par ailleurs veiller à la précision des réponses et à utiliser une langue dont le registre et le ton restent conformes à la situation formelle du concours.

Le jury a apprécié les prestations des candidats qui ont su faire preuve d'adaptabilité et de souplesse dans leur manière d'aborder l'entretien.

Le lecteur trouvera quelques exemples d'échanges à la fin des développements didactiques proposés dans ce rapport.

Pour le jury de didactique,  
Estelle Bossonney, Sylvie Gouchet, Maxime Lachèze, Alain Rossignol,

## BIBLIOGRAPHIE

N.B. Cette bibliographie ne saurait être exhaustive, le jury ne suggère ici que quelques pistes de recherche aux futurs candidats.

Textes officiels :

- Instructions Officielles
  - Programmes des paliers 1 et 2 du collège (BO n° 6 du 25 août 2005 et BO du n° 7 du 26 avril 2007), notamment pour leurs préambules communs.
  - Enseignements communs, d'exploration et facultatif. Programme d'enseignement des langues vivantes en classe de seconde générale et technologique. Arrêté du 08-04-2010 – JO du 08-04-2010. BO spécial n° 4 du 29 avril 2010
  - Programme d'enseignement de langues vivantes du cycle terminal pour les séries générales et technologiques, Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010
  - Langues vivantes 1 et 2 du cycle terminal des séries STI2D, STL et STD2A, Bulletin officiel spécial n°3 du 17 mars 2011
  - Accompagnement des programmes de seconde, CNDP, décembre 2003
  - Programme des lycées langues vivantes Classe terminale : BO Hors série n°5 du 9 sept.2004
  - Programmes de première : BO Hors série n°7 du 28 août 2003
  - Programme de terminale : BO Hors série n°5 du 9 sept. 2004
  
  - Accompagnement des Programmes, 2003
  
  - BO n° 32 du 28 août 2008 – enseignement de l'histoire des arts
  
  - Site Eduscol : <http://eduscol.education.fr/>
  
- Cadre Européen Commun de Référence pour les langues :
  - téléchargeable gratuitement sur :  
[http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework\\_FR.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf)
  - sous forme de publication papier chez Didier, 2001

Autres publications officielles :

Rapport de l'Inspection générale de langues vivantes sur l'Évaluation (rapport en ligne sur le site du Ministère - janvier 2007)

<http://www.education.gouv.fr/cid4608/l-evaluation-en-langue-vivante-etat-des-lieux-et-perspectives-d-evolution.html>

Rapport de l'Inspection générale sur l'utilisation de la vidéo dans l'enseignement des langues vivantes, disponible sur :

<ftp://trf.education.gouv.fr/pub/edutel/syst/igen/utivideo.rtf>

Rapport de l'Inspection générale de langues vivantes : Modalités et espaces nouveaux pour l'enseignement des langues – novembre 2009 :

<http://www.education.gouv.fr/cid50854/modalites-espaces-nouveaux-pour-enseignement-des-langues.html>

Philosophie, rhétorique, analyse du discours, analyse filmique, etc.

- AUROUX Sylvain, ed. Dictionnaire des notions philosophiques [cf. articles « Communication » et « Culture »]. Paris : PUF, 1990.
- REBOUL Olivier. Introduction à la rhétorique. Paris : PUF, 2001.

- PERNOT Laurent. La Rhétorique dans l'antiquité. réf. 553. Paris : Livre de poche.
- MOIRAND Sophie. Situations d'écrit. Paris : CLE international, 1979.
- MOIRAND Sophie. Une Grammaire des textes et des dialogues. Paris : Hachette, 1990.
- BEACCO Jean-Claude, Les Dimensions culturelles de l'enseignement des langues, Hachette FLE, 2000.
- TOMALIN, Barry and Susan STEMLISK. Film. Resource Books for Teachers. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GIACOBBE Jorge, Acquisition d'une langue étrangère, Cognition et interaction, CNRS Éditions, 1992
- LOUVEL Liliane, VERLEY Claudine, Introduction à l'étude de la nouvelle, Littérature contemporaine de langue anglaise, Presses Universitaires du Mirail, 1995
- VINAY J.-P., DARBELNET J., Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, 1977
- GRELLET Françoise, A Handbook of Literary Terms, Introduction au vocabulaire littéraire anglais, Hachette Supérieur, 1996
- PORCHER Louis, L'enseignement des langues étrangères, Hachette Supérieur, 2004
- VION Robert, La communication verbale, Hachette Supérieur, 2000

Langue :

Grammaire :

- BESSE Henri et PORQUIER Rémy. Grammaire et didactique des langues. Paris : Hatier/Didier, 1991.

Lexicologie :

- TOURNIER Jean. Précis de lexicologie anglaise. Paris : Nathan Université, 1993.

Prononciation :

- Lilly, Richard et Viel, Michel. Initiation raisonnée à la phonétique de l'anglais. Paris : Hachette Supérieur; 4è éd. 1999
- FOURNIER Jean-Michel, Manuel d'anglais oral, Ophrys, 2010
- ROACH Peter. English Phonetics and Phonology. Cambridge ; 4è éd. 2009
- HUART Ruth. Nouvelle grammaire de l'anglais oral. Paris : Ophrys, 2010

Didactique :

- BAILLY Danielle. Didactique de l'anglais. Tome 1 « Objectifs et contenus de l'enseignement » et tome 2 « La mise en œuvre pédagogique ». Paris: Nathan Université, 1998.  
Ce livre propose, dans l'optique d'une Didactique 'Institutionnelle' une analyse des textes officiels régissant les pratiques enseignantes dans le secondaire. Parallèlement à ces aspects institutionnels, l'ouvrage présente un état de la recherche en didactique de l'anglais.
- Ouvrage collectif dirigé par GERNIGON Christian. L'Anglais en classe de seconde. Collection Méthodes en pratique. Lille : CRDP Nord Pas de Calais, 2003.

Les auteurs proposent une lecture des programmes d'octobre 2002 qui met en relief la liaison collège-lycée, illustrée par un exemple de progression annuelle centrée sur le contenu culturel du programme, en tenant compte également d'une certaine progressivité des apprentissages linguistiques. La présentation de plans détaillés de séquences se fait à partir de supports audios et écrits.

- Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, Direction de l'Evaluation et de la Prospective (publication du). Aide à l'évaluation. Tomes 1, 2 et 3.

Le tome 1 porte sur la compréhension écrite et orale, le tome 2 sur la production écrite et orale, et le tome 3 sur la production orale. Le tome 1 est accompagné d'une cassette. Les outils d'évaluation proposés permettent aux enseignants de puiser dans un large choix d'exercices. Les situations d'évaluation sont accompagnées de suggestions d'activités modulaires.

Cet ouvrage constitue un outil de référence et d'auto formation pour les enseignants. On y trouve une analyse des concepts permettant une lecture à plusieurs niveaux, étayée par des supports variés, initiant problématique, commentaires et pistes de réflexion.

- <http://www.banquoutils.education.gouv.fr> : La direction de l'évaluation et de la prospective met à la disposition des enseignants des ressources pour les aider à évaluer les compétences des élèves. En complément des pratiques évaluatives habituelles de classe (avant, au cours ou après des séquences d'apprentissage) et indépendamment des méthodes pédagogiques employées, c'est un point de vue "autre" sur les enseignements et sur les élèves que les outils de cette banque offrent. Ils cherchent à interroger les compétences mises en jeu dans les apprentissages et permettent d'apprécier, par une analyse des réponses des élèves, leur degré de maîtrise de la compétence évaluée et de les conduire plus loin dans leurs acquisitions en explorant les pistes pédagogiques suggérées.
- <http://cisad.adc.education.fr/eval> (rubrique archives) : le site de la DEPP (Direction de l'Evaluation, de la Prospective et de la Performance) met en ligne les livrets d'évaluation de seconde des années 2000 et 2001, les livrets destinés aux professeurs ainsi que les fichiers audio de compréhension orale.
- CORNAIRE Claudette. La production écrite. Paris : CLE international, 1999.
- PENDAUX Michèle. Les Activités d'apprentissage en classe de langue. Paris : Hachette Autoformation, 1998.
- M.BATAIL, C.IUNG, I.LEOPOLD, F.PETITDANT. Bâtir du sens en anglais. 2 vols. Nancy : CRDP de Lorraine, 1998 :
  - Stratégies pour comprendre l'anglais oral
  - Stratégies pour comprendre l'anglais écrit
- C.CRESPIN. Débats en classe de langues. CRDP de Basse-Normandie, 2008 L. MARSEILLE, A. PALETTE, N. PALETTE, A. VAN NEDER MAYER, D. LECLERCQ. Anglais en cycle terminal de lycée, collection Méthodes en pratique, CRDP de Lille, 2008.
- LEAVER Betty Lou et WILLIS Jane R. Task-Based Instruction in Foreign language Education. Washington, DC : Georgetown University Press, 2004
- ELLIS Rod. Task-Based Language Learning and teaching. Oxford: Oxford University Press, 6è éd. 2009
- NUNAN David, Task-Based Language Teaching, CUP, 2004
- WALSH Steve, Exploring Classroom Discourse : Language in Action, Routledge, 2011

# DOSSIER IA

## *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams

### Description

Le dossier se compose de deux documents extraits de *The Glass Menagerie* (à l'origine intitulée *The Gentleman Caller*) écrite en 1944 par Tennessee Williams et jouée pour la première fois la même année à Chicago. Elle sera rapidement jouée à Broadway et récompensée en 1945 par le New York Drama Critics Circle Award.

Le document 1 constitue les remarques du dramaturge, qui font office de préface et offrent une mise en perspective préalable de la pièce. Elles donnent des pistes précises de mise en scène, et nous proposent une définition de son théâtre, qu'il souhaite novateur et en rupture avec les conventions antérieures.

Le document 2 est la scène d'ouverture, où Tom Wingfield se présente à la fois comme narrateur et personnage. Ce double statut, ainsi que la construction progressive du passé au fil de la pièce, en font une *memory play*, telle que l'auteur la définit dans le document 1. Cette première scène pose les jalons de l'intrigue, définit les profils de chaque personnage et les problématiques qui les animent dans l'Amérique de l'entre-deux-guerres. L'atmosphère qui se dégage dès la scène d'exposition annonce la crise imminente qui va émerger au sein de la cellule familiale et en chacun des personnages.

### Problématique

Le dossier repose sur une tension entre contrainte et liberté. Dans le document 1, le désir d'affranchissement des codes réalistes s'oppose à la volonté de guidage très serré pour la mise en scène. La même tension se retrouve dans le document 2 chez les personnages qui oscillent entre dirigisme et aspiration à s'émanciper.

Par ailleurs, la frontière fine entre illusion et réalité défie sans cesse le spectateur et rend de ce fait l'interprétation libre et ouverte, a priori.

### Analyse des documents :

- Doc 1: Author's production notes

Le document 1 s'organise autour de 4 axes qui correspondent aux 4 paragraphes :

§1 Remarques générales du dramaturge sur l'objectif et les particularités de sa pièce:

- évocation de l'objectif propre au genre théâtral et auquel la pièce ne déroge pas : *a closer approach to truth, dealing with reality, interpreting experience*.

- opposition entre le théâtre réaliste qui repose sur des conventions théâtrales désuètes et enfermantes et la création d'une nouvelle esthétique plus ouverte, plus libre et plus flexible : *unusual freedom of convention, unconventional techniques*. Cela dénote une volonté marquée de renouveler un genre théâtral figuratif qui vieillit, de (re)présenter autrement la réalité, à travers d'autres prismes, plus dynamiques et moins contraignants : *transformation, a new, plastic theatre, expressionism*. T. Williams entend s'éloigner de la pièce "photographie", incarnation figée et mimétique de la réalité pour tendre vers une représentation plus subjective, mouvante et subtile.

§2 The Music:

Utilisation récurrente d'un morceau de musique qui est destiné à émouvoir et suggérer l'intensité de certains moments, la fragilité de la vie et de son lot de joies et de chagrins. Ce leitmotiv reflète les humeurs des personnages et révèle une nostalgie profonde à l'œuvre sous une apparente légèreté. La musique se conçoit donc comme cadre sonore qui fait partie intégrante de la pièce, fil directeur qui la rythme et ne quitte plus l'oreille du spectateur. Elle conditionne ainsi l'interprétation de l'œuvre.

§3 The Lighting:

Jeux de lumière qui doivent là aussi servir l'intérêt de la pièce. Tout comme la musique, l'éclairage vient dynamiser un espace clos et statique et permet de créer des effets parfois inattendus de focalisation sur certains personnages. Le contraste clair/sombre fortement marqué est explicitement mis en relation avec le symbolisme religieux de la lumière.

§4 The Characters:

Présentation des quatre personnages aux personnalités riches et contrastées: Amanda (la mère), Laura et Tom Wingfield (les enfants), Jim O'Connor (le prétendant). Des précisions claires sont apportées sur leurs

”profils” respectifs et sur les impressions qu'ils doivent créer chez le spectateur. Ces personnages sont à la fois emblématiques, énigmatiques, tragiques, fragiles, nostalgiques, et désespérés. Ils sont aussi dans leur univers, éprouvent des difficultés de communication, sont empreints de contradictions, entre rêves et réalité, passé et présent, vitalité et immobilisme.

En définitive, toutes ces indications aboutissent à l'élaboration d'un « cahier des charges » en contraste avec la volonté d'affranchissement initialement revendiquée par Williams, au début de ses remarques.

- Doc 2: Act 1, scene 1

Lignes 1 à 41: Entrée de Tom et avertissement préalable sur la fonction de la pièce qui est de dévoiler la vérité sous l'apparence de l'illusion : *I give you truth in the pleasant disguise of illusion*. Il situe le décor géographique, historique et socio-économique: il s'agit d'une période de troubles mais aussi d'immobilisme et d'aveuglement de la population américaine, en particulier de la classe moyenne, qui contraste avec la situation révolutionnaire en Espagne à la même époque (1936-1939). Il dénonce l'absence de communication au sein de la société américaine, entre autre par le biais de la référence à l'alphabet Braille. Cette présentation de la situation initiale et des personnages s'avère peu caractéristique puisque Tom préconditionne notre réception. Par exemple, il caractérise O'Connor comme « symbole » d'un monde en perdition mais aussi comme espoir d'un lendemain plus radieux et oppose le personnage aux membres de la famille qui sont déconnectés de toute réalité. De plus, il formule des commentaires cyniques sur son père disparu, père absent mais dont la présence se fait lourdement sentir tout au long de la pièce. L'image qui en ressort est celle d'une famille décousue, en perte de repères, dans l'attente de quelque chose qui ne vient pas.

Lignes 42 à 63: Longue tirade d'Amanda divisée en 2 parties:

1) Expérience anecdotique au cours de la messe : le risible de la situation l'amène à la formulation de clichés sur l'opposition Nord / Sud, et lui permet de dresser son propre portrait flatteur en creux. Il s'agit davantage d'un monologue que d'une conversation.

2) Réprimandes sur la manière de manger de Tom: attitude maternelle autoritaire qui frôle à nouveau le ridicule, vu le contraste entre l'argumentation scientifique et la trivialité de l'acte dont il est question. Les nombreuses répétitions (anadiploses, épiphores) traduisent et trahissent sa personnalité obsessionnelle.

La récurrence des questions rhétoriques renforce l'impression d'un monologue.

Lignes 64 à 142:

La désobéissance affirmée de Tom en pleine crise d'adolescence (tension palpable avec sa mère) se distingue de l'obéissance apparente de Laura. Si ses répliques laconiques peuvent la faire apparaître comme un personnage effacé, elles peuvent également véhiculer une certaine distanciation vis-à-vis de sa mère.

Reprise du « monologue » par Amanda, qui évoque les souvenirs émus de son passé avec un enthousiasme intact (exclamatives). Ses paroles traduisent une obsession nostalgique d'un passé idéalisé en tant que « Southern Belle » dans le sud esclavagiste des Etats-Unis. Toutefois, le portrait élogieux de la femme séduisante et convoitée qu'elle fut est parfaitement connu de ses enfants qui le mettent à distance (Laura : *she loves to tell it*), voire le déconstruisent (sarcasme des remarques de Tom : *I know what's coming now !*). En outre, ce tableau du passé n'est pas sans ombres puisque les prétendants auxquels elle fait référence avec tant de fierté ont fui ou sont décédés, son propre mari compris. Il semble qu'Amanda soit incapable de vivre dans le présent, et que le passé représente sa seule réalité.

Lignes 142 à fin: Nécessité pour Amanda de revivre ses heures glorieuses à travers sa fille, de perpétuer les traditions, de reproduire une époque qui n'est plus. Importance de la bienséance, des bonnes manières et des conventions sociales (on peut noter le recours à des clichés: *you study your typewriter chart, practice your shorthand, you keep yourself fresh and pretty*). Laura grandit dans l'ombre de sa mère, et pourtant apparaît comme le personnage le plus lucide, le plus « équilibré » malgré son handicap physique, ce qui tord le cou aux préjugés (rapprochement possible avec la citation de Cocteau : « la beauté boîte »). Loin du mimétisme souhaité par sa mère, Laura revêt une fonction de véritable miroir hétéromorphe.

Phrase finale clé de la première scène: *Mother's afraid that I'm going to be an old maid*, seule véritable problématique liée au présent, problématique centrale à l'origine de l'émergence de tous les conflits, intérieurs et extérieurs.

**Thèmes fédérateurs possibles :**

Théâtre et théâtralité (schéma actanciel, construction de l'intrigue, quatrième mur, jeux de rideaux) - Affranchissement des règles / Guidages de mise en scène - Représentation et interprétation – Illusion et imagination, réalisme et réalité, Rêve et réalité - Mémoire, nostalgie, traditions et conventions – Crise familiale et individuelle – Passé glorieux, Belle Epoque / présent imprévisible et baigné de pessimisme.

**Niveau(x) concerné(s) :**

B1 > B2. Première et Terminale - toutes sections confondues – travail spécifique possible avec une section littéraire (option théâtre éventuelle). En ce qui concerne la Réforme du lycée, il est possible d'envisager une exploitation dans le cadre de l'enseignement d'œuvres littéraires en langue étrangère.

**Objectifs :**

- Culturels:

Références géographiques et historiques : le Sud esclavagiste, Tennessee Williams, le théâtre des années 40.

Esthétique et plasticité, Expressionnisme.

Il serait intéressant de proposer d'évoquer de possibles relations avec ce qui se passe dans le monde culturel à la même époque, notamment en peinture et en musique.

- Linguistiques :

*Lexique*

Théâtre (indications scéniques, emplacements, décor, accessoires, musique et lumière).

Description des personnages (vêtement, qualités, défauts).

Liens familiaux.

Métiers

Etc.

*Grammaire*

Groupes nominaux complexes: Adjectifs, comparatifs et superlatifs. Compléments de noms.

Passif – had –en / prétérit / present perfect / présent simple / présent –ing, repérages temporels

Verbes d'action, verbes de mouvement, prépositions. Discours direct. Enoncés interrogatifs, exclamatifs.

Impératif.

*Phonologiques*

Accents de mots, accents de phrase, intonations montante et descendante, changements de voix, changements de tons, interjections.

- Méthodologiques : Travail sur le genre théâtral: Ecriture et mise en scène. Importance des didascalies, des relations entre les personnages. Construction de l'intrigue. Immédiateté et oralité du discours.

**Éléments facilitateurs envisageables**

Lexique relativement abordable dans le document 2, et possibilité d'éclaircissement du sens par la mise en scène.

**Obstacles prévisibles**

Longueur du passage et richesse du vocabulaire. Réflexions de Tom sur l'esthétique et le symbolisme de la mise en scène et des personnages. Complexité du rôle des « Author's Production Notes » et du lien avec la pièce : dimension méta-théâtrale difficile à faire percevoir d'emblée par les élèves.

**Dérives possibles**

Mise en œuvre qui néglige la spécificité du support et propose des activités pouvant s'appliquer à tout type de document écrit.

Absence de mise en relation des documents 1 et 2. Absence de perspective historique, littéraire/esthétique et civilisationnelle.

**Mise en œuvre**

Ordre possible:

Document 1 à traiter en parallèle du document 2 ou débiter par le document 2 avant de traiter le document 1.

Quel que soit l'ordre choisi, des travaux de groupes seront à favoriser.

Dans la mesure où ce dossier nécessite la mise en œuvre de plusieurs compétences de manière croisée, on pourrait prévoir une évaluation portant sur la compétence de compréhension de l'écrit ainsi qu'une tâche axée sur l'expression orale avec sa composante pragmatique qui s'appuie sur le travail sur l'écrit effectué précédemment.

But: essayer de saisir comment se construit l'intrigue et comment se profile la mise en scène.

Fil directeur: étude de la mise en scène dans la perspective d'une représentation (démarche actionnelle).

**Proposition d'énoncé pour l'évaluation de la compréhension de l'écrit :**

A partir de la scène d'ouverture d'une autre pièce de T. Williams, demander aux élèves de montrer quels sont les éléments qui dessinent l'intrigue, d'analyser les relations entre les personnages (à travers leurs propos, leurs descriptions, leurs mouvements), d'étudier le rôle du décor et des accessoires, et d'examiner les éléments constitutifs d'une scène d'exposition (notamment la dernière réplique).

### **Proposition de tâche finale :**

Mise en scène de l'extrait.

### **Proposition de mise en œuvre**

*Le sigle C.E indique les activités liées à la compétence de compréhension de l'écrit qui feront l'objet de l'évaluation.*

*Le sigle M.S renvoie à la mise en scène qui débouchera sur la tâche finale.*

*Ces deux types d'activités sont complémentaires et se nourrissent l'une l'autre.*

*L'expression orale sera développée et articulée avec les travaux liés à la compréhension de l'écrit (C.E.) et à la mise en scène (M.S.).*

- C.E : travail sur le décor, la lumière, la musique, les personnages par des relevés d'éléments descriptifs (adjectifs...)

Possibilité de travail par groupes à partir du doc.2: 1 groupe travaille sur le décor, 1 groupe sur la lumière et la musique, 1 groupe sur Tom en tant que narrateur, 1 groupe sur Tom en tant que personnage, 1 groupe sur Laura, 1 groupe sur Amanda, 1 groupe sur les personnages mentionnés mais non présents (quel lien avec les personnages présents? Rôle dans cette première scène?).

A la suite de ces travaux sur les éléments qui constituent cette première scène, on procède à une mise en commun et à l'interprétation des relations qui lient les personnages. On montre aussi l'importance du décor et des accessoires dans la mise en scène. (Travail souhaitable sur les lieux, sur la période historique pour un meilleur ancrage dans le contexte).

M.S : Mise en relation des didascalies du doc 2 avec les indications données par T. Williams dans le doc 1. => Quelle gestion de l'espace scénique?

- C.E: Préoccupations premières des personnages. Longueur de leurs prises de parole. Type d'énoncés formulés (syntaxe, ponctuation) et vocabulaire utilisé. Hypothèses sur leur profil "psychologique". Quel portrait pour cette famille? Famille unie, ou non? Heureuse ou non? Positionnement de la mère face à ses enfants. Décalage affiché entre les attentes d'Amanda et l'effacement, la résignation de Laura. Positionnement particulier (cynisme) de Tom, seul homme présent dans cette famille. Puis mise en relation avec les indications données par T. Williams dans le doc. 1 et interprétation seconde.

M.S : Cette interprétation plus fine des repérages effectués en 1 commence à donner des indications de mise en scène (choix des acteurs, positionnement spatial au sein de la pièce, gestuelle, actions effectuées...)

### **Tâche intermédiaire :**

Dessiner les personnages tels qu'on les imagine (prévoir costumes dans la perspective de la mise en scène).

### **Les activités qui suivent constituent un élargissement de la réflexion sur le genre théâtral en général et sur le théâtre de T. Williams en particulier.**

- C.E : Focalisation sur la dernière phrase de Laura "*Mother's afraid that I'm going to be an old maid*" : étude de la chute de cette première scène. En quoi joue-t-elle un rôle particulier? Que peut-elle annoncer pour les scènes à venir?

Cette analyse est transférable à toute étude d'une scène d'ouverture et peut faire partie des critères de l'évaluation de compréhension de l'écrit.

- C.E : Travail de recherche spécifique sur l'esthétique, l'expressionnisme: quels éléments relèvent de l'expressionnisme dans cette scène. (Travail possible avec les professeurs d'arts plastiques / musique / français).

Etude spécifique du premier paragraphe des "production notes" + mise en relation avec observations effectuées en amont.

Chercher en quoi la technique théâtrale de T. Williams est innovante.

M.S : Ce travail sur l'expressionnisme doit permettre de faire des choix de mise en scène.

- M.S : Travail sur l'oral: lecture vivante et authentique pour rendre le réalisme de la scène (travail spécifique sur l'intonation, les changements de ton, de voix.). Travail d'interprétation.

Mise en scène par les élèves : constitution d'équipes chargées du casting, des tâches techniques (confection du décor, lumière, costumes, maquillage), de la direction des acteurs (voix, gestuelle, déplacements), troupe de comédiens (mémorisation des passages, travail sur le corporel).

Pour le jury de didactique, Nathalie Lesport, Martine Linol, Laurence Manfrini, Bérénice Paupert, Béréngère Rivoallan

## Dossier IIIA

### *Rock 'n' Roll music*

Le dossier met en évidence divers aspects de la musique rock : l'engagement romantique, un mode d'expression de la rébellion, mais aussi un objet de consommation et de mercantilisme.

#### Analyse des documents

##### Document 1

Il s'agit d'un article de l'auteure sociologue américaine C. Paglia intitulé « Rock as Art » extrait de *Sex, Art and American Culture* publié en 1992 et figurant à l'origine dans le numéro du 16 avril 1992 de *The New York Times*.

Dans cet article de journal, dont l'analyse est de nature sociologique, l'auteure cherche à réhabiliter la musique rock et propose de la considérer comme une forme artistique purement américaine, qui mériterait d'être reconnue au même titre que d'autres formes d'art par les institutions (*Foundations, corporations and Federal and state agencies*). Elle souligne les vertus démocratiques de cette musique dans laquelle les archétypes romantiques peuvent s'épanouir. C'est la musique des gens un peu en marge de la société: *freaks, dreamers and malcontents* (l. 19). Cependant, elle souligne que ces caractéristiques ont cédé la place au mercantilisme: les valeurs originelles du rock ont été perverties par l'argent, et récupérées (*became big business*, l. 26), l'esprit de rébellion a été aseptisé (*sanitize and repackaging them, and strip them of their unruly free will*, ll. 37-38).

##### Document 2

« Rock 'n' Roll Lifestyle » est une chanson du groupe CAKE, extrait de l'album *Motorcade of Generosity* sorti en 1994.

La chanson s'adresse aux fans de rock 'n' roll (et non, comme l'ont interprété certains candidats, aux artistes eux-mêmes) et ironise sur tous les stéréotypes du genre qui les conduisent à faire des dépenses parfois inconsidérées pour avoir un sentiment d'appartenance (*a Moto Guzzi, a black leather jacket, a shiny and costly CD collection*). Ainsi que l'a souligné une candidate, c'est un système qui capture sa proie dès son plus jeune âge et l'accompagne jusqu'à la mort. La critique prend d'autant plus de sens qu'elle est formulée par un groupe de rock.

Après les marginaux des origines, le rock s'adresse maintenant à un public beaucoup plus conformiste, les *white suburban youth . . . trapped in creature comforts* dont parle Paglia (l. 22). Pour les fans, il est essentiel de se conformer à l'image du « fan », même si cela doit mettre leur santé en péril: *You're drinking what they're selling, / Your self-destruction doesn't hurt them*, ll. 30-31.

Parallèle ironique entre l'artiste et son fan, tous deux sont prêts à toutes les excentricités les plus onéreuses (briser la guitare et en racheter une, payer une fortune pour un fragment de la guitare brisée), ce qui rappelle les propos de Paglia :

*the enormous expense of huge sound systems*, l. 33 ;

*raucous partying in the audience*, l. 36.

Référence aux couleurs du drapeau américain (*red, white and blue*), peut-être aussi une référence à une grande marque de soda au cola.

##### Document 3

Extrait du concert donné par le groupe U2 à Chicago en 2005 extrait du DVD *Vertigo, Live in Chicago*, paru en 2005.

Il s'agit d'un extrait dans lequel le chanteur prend la parole durant quelques minutes sur fond de nappes de musique synthétique avant qu'on entende les toutes premières notes de *One*, la célèbre chanson du groupe irlandais.

(Mots-clefs : *Bono – live – make poverty history*)

Chanteur bien connu pour son engagement envers de nobles causes et chrétien convaincu, Bono est le co-fondateur de l'association caritative *One*. Au cours de ce concert, il lance à un public conquis d'avance un défi aussi ambitieux que celui de Kennedy en 1963, aussi important qu'envoyer un

homme sur la lune - Neil Armstrong est évoqué – celui de faire de la pauvreté un fléau du passé et de rendre ainsi sa dignité à l'humanité (*put mankind back on Earth / make poverty history*).

Les mots-clés de ce nouveau défi à relever et de l'engagement sont facilement repérables (*we have the technology, the resources, the know-how ; if we have the will ; I believe we have the will*).

C'est un appel à refuser la misère (*it's not OK*) et à l'engagement de la part des politiques du moment au pouvoir (G. W. Bush, Tony Blair etc.). Pour le chanteur, l'éradication de la pauvreté est une cause aussi cruciale que le mouvement des droits civiques aux USA, la fin de l'apartheid ou la fin du rideau de fer.

Le discours se rapproche de la prédication, de la parole messianique. Bono devient une sorte de gourou qui s'adresse au public sur fond musical au clavier. Le jeu sur les pronoms personnels accentue l'universalité du discours (I □ they □ we □ you). Le discours s'adresse au public américain de façon flatteuse pour les rallier à la cause défendue.

La rhétorique à laquelle le chanteur de U2 a recours relève d'une certaine forme de manipulation. Elle est mise en place dès le début du discours par l'évocation d'un événement fédérateur. Cette rhétorique est accentuée par la mise en scène, partie intégrante de la stratégie de communication. Les jeux de lumière mettent le chanteur en évidence dans la première partie de son discours puis sont dirigés vers le public au moment de l'appel à la générosité. La proximité des spectateurs (scène circulaire éclairée de rouge au milieu du public) ne fait qu'accentuer la communion entre le groupe et le public.

Les mouvements de caméra mettent en valeur le chanteur :

- contre-plongée ;
- travelling avant sur son visage et mouvement circulaire autour de lui.

A son tour, le spectateur est « captivé » par la mise en scène et le discours.

On retrouve le lyrisme du héros romantique, son pouvoir de rébellion contre les injustices soulignées par le Document 1 (cf *where rock goes, democracy follows* l. 6, *in rock, Romanticism still flourishes* l. 15). Il s'agit même ici de démocratie directe puisque les spectateurs sont invités à agir en direct en utilisant leur téléphone portable pour envoyer un message au numéro qui s'affiche. L'utilisation des outils technologiques de la société de consommation, y compris les téléphones portables (*we have the technology*), (re)trouve une légitimité puisqu'ils sont utilisés à des fins humanitaires. Un candidat faisant preuve de recul critique et de discernement décryptera un deuxième niveau de sens : l'appel au public a lieu au cours d'un concert aux moyens colossaux, forme mercantile dénoncée dans les documents précédents ; c'est en effet pour écouter le groupe chanter que les fans ont acheté leurs billets d'entrée et les produits dérivés. On peut ainsi y voir la réconciliation des points de vue divergents exprimés dans les documents 1 et 2.

#### *Caractéristiques phonologiques du discours de Bono*

Le discours du chanteur se prête tout particulièrement à un travail de phonologie. Il se caractérise par un débit relativement lent et des groupes intonatifs (ou groupes de souffle) courts et clairement séparés. Ceci permet de repérer sans difficulté les mots saillants (porteurs d'accent, donc porteurs de sens) et d'identifier la place du noyau (appelé aussi 'accent de phrase'), qui est au groupe intonatif ce que l'accent tonique est au mot. En complément du travail de repérage des syllabes porteuses d'accent, il est également pertinent de songer à une sensibilisation aux formes faibles, le contraste formes pleines / formes faibles structurant tant la forme que le fond du discours.

À partir du travail de repérage de l'accent nucléaire, l'intonation des énoncés pourra être aisément identifiée. Ici, l'intonation est généralement descendante de sorte à appuyer les arguments, et participe de la rhétorique du discours (répétitions, pauses), martelant en cela l'information. Lorsque le message n'est pas terminé (et que les spectateurs sont en attente d'information), l'intonation est clairement montante. Ces schémas pourront être travaillés, conceptualisés et transférés. Ils seront donc au service du sens, tant au niveau de la réception que de la production. L'objectif phonologique ne doit pas se résumer à une simple imitation.

*We have the technology □, the resources □, the know-how □ to end the extreme poverty □*

*If we have the will □, and I believe we have the will □*

Dans ce deuxième exemple, nous avons ici affaire à une répétition et il y a donc redondance d'information. *Will* étant répété, on pourrait s'attendre à ce que le noyau soit placé sur *believe*. La deuxième occurrence de *will* est néanmoins également porteuse de l'accent nucléaire, ce qui permet

à Bono d'insister sur l'importance de la volonté. Le choix de la place du noyau et de l'intonation est donc intimement lié au sens du message.

### Thèmes fédérateurs possibles

Les notions d'influence (culture populaire), d'opposition (*mode de vie alternatif, beat generation*) et de révolte se retrouvent naturellement dans ce dossier.

Par ailleurs les programmes du cycle terminal soulignent que « avant d'être un produit commercial, la musique punk et le rap (tout comme le jazz ou le rock en leur temps) ont d'abord été des instruments de contestation radicale. »

Dans le cadre des nouveaux programmes entrant en vigueur à la rentrée 2011, les thèmes culturels suivants sont au cœur du dossier :

- mythes et héros (la musique rock et ses idoles)
- lieux et formes du pouvoir (l'influence de l'artiste)

Niveaux concernés : cycle terminal, 1ère toutes séries. Le dossier se prête à la mise en place d'activités permettant une progression de B1 vers B2.

### Objectifs

- linguistiques :
  - lexique : la musique, le show-business, la consommation ; le conformisme, l'expression de la contrainte (*be made to buy, driven to, pressured into*) ; la critique, l'accusation, le reproche ; l'engagement, la révolte ; le paradoxe.
  - grammaire : l'évolution dans le temps, l'opposition présent / passé ; la modalité radicale (*should*), causatif, résultatif (*want ... to V*), la proposition infinitive.
  - phonologie : voir supra.
- culturel : la musique comme forme de révolte, l'engagement des artistes.
- méthodologiques :
  - analyse du support vidéo pour mettre en lumière l'idée de manipulation ;
  - l'argumentation : trouver les arguments, les formuler, les présenter.
- citoyen : être un récepteur averti et critique du message audiovisuel.

### Obstacles prévisibles

Document 1 : Difficulté à dégager les idées essentielles d'un article long et un peu abstrait du fait de sa nature sociologique.

Références mythologique (*Dionysian rhythm*), biblique (*the temptations of Mammon*) et sociologique (*the Darwinian laws of the marketplace*) dans l'article.

### Éléments facilitateurs

Thématique fédératrice

Chanson abordable (Document 2)

Support vidéo, message explicite du discours de Bono : sens et débit accessibles (Document 3)

### Pistes de mise en œuvre

#### Document 1

Faire repérer deux idées antithétiques: les valeurs du rock à ses origines et ce qu'elles sont devenues, perverties par la société de consommation. Faire repérer l'énoncé qui résume cette contradiction (*rock is a victim of its own success*, l. 21).

Faire relever les termes exprimant les caractéristiques du rock originel : *Romantic outlaw, rebel against, freaks, dreamers and malcontents, lyricism, emotional power, Romantic archetypes of*

*energy, passion, rebellion and demonism*

Faire relever les termes liés à la société de consommation : *a high school affectation, creature comforts, the marketing of personalities.*

Mise en commun, reformulation et exploitation de ces repérages pour travail sur le sens et enrichissement langagier (contraste, opposition passé / présent, évolution, paradoxe, etc.).

### Document 2

Faire identifier le destinataire du message (par exemple, en faisant repérer *your CD collection* qui renvoie aux fans de rock).

Faire émerger les termes que les élèves associent spontanément aux fans de rock.

Vérifier si ces termes et / ou d'autres peuvent être retrouvés dans la chanson pour arriver à l'idée de stéréotype.

Faire percevoir la progression dans la critique tout au long de la chanson : excès de la société de consommation, mais aussi embrigadement plus dangereux (*your liver pays dearly now for your youthful magic moments*, l. 24 ; *your self destruction doesn't hurt them*, l. 31).

Mise en commun et enrichissement : expression de la critique, du reproche pour commenter le message de la chanson.

Comme l'a très justement souligné une candidate, la chanson, en critiquant le fan, critique également en filigrane le rocker lui-même. On peut donc faire mettre en résonance complémentaire les deux premiers documents pour aboutir à une définition in extenso du rocker (avatars et idéaux). L'objectif final est de faire émerger l'idée de paradoxe qui va préparer au débat final.

### Document 3

Analyse de l'image et de la musique (ensemble ou séparément, en groupes ou non) pour faire dégager la solennité du moment et l'artifice qui y est lié.

Travail de compréhension de l'oral : faire relever les mots clés du discours de Bono (en s'appuyant sur la dimension phonologique, voir supra).

Mise en commun à l'oral pour faire exprimer l'idée d'engagement et d'influence.

Faire mettre en relief la convergence entre l'image, le son, la mise en scène et les jeux de caméra pour mettre en évidence la manière avec laquelle le public est manipulé.

### **Entraînements ultérieurs possibles**

- Mise en voix de la chanson du document 2, avec travail sur les formes pleines, les formes faibles et l'intonation. Ce travail permet de fixer le travail phonologique.
- Entraînement au débat (incluant le travail phonologique)  
*Bono is manipulating his audience : is it morally acceptable to resort to manipulation to serve a good cause ?*  
Mettre en place un débat circulaire (chaque élève doit contredire le précédent) afin de transférer les compétences travaillées (travail phonologique, rhétorique).

### **Tâche intermédiaire**

Reprendre les arguments critiques du document 1 à la manière de Bono pour se projeter vers le futur et réclamer un renouveau ou un retour aux sources du rock.

### **Tâche finale possible**

Table ronde: *Rock 'n' roll: a means to express rebellion or an ordinary object of consumption?*

Participants possibles : un modérateur, un sociologue, un musicologue, deux artistes de mouvances différentes, trois fans, des parents de jeunes ...

### **Quelques exemples de réponses pertinentes proposées par des candidats lors de l'entretien**

Q : Vous proposez la mise en place en début de séquence d'une fiche lexicale que les élèves compléteront au fur et à mesure. Quelle utilisation en faites-vous au cours de la séquence ?

R : Cette fiche pourra servir de point d'appui lors de diverses phases récapitulatives de prise de parole en continu et de rédaction de la trace écrite. Ainsi, le lexique mobilisé devient lexique actif, et pas seulement lexique de reconnaissance.

\*\*\*

Q : Pour aborder le document 2, vous envisagez de faire lire les paroles de la chanson à voix haute. Pensez-vous que cette activité soit pertinente à ce moment-là de votre séquence ?

R : En effet, il faudrait peut-être commencer par le travail sur le sens. On ne peut pas lire correctement à voix haute ce qui n'a pas été compris au préalable.

Pour le jury de didactique : Benjamin BAUDIN, Olivier GLAIN, Martine LINOL, Thierry MAILLAN

# DOSSIER VB

## *Surveillance society*

### **Quelques éléments de contexte**

Depuis des siècles la liberté individuelle est un droit intangible pour les Britanniques, qui craignent en même temps de voir celle-ci menacée depuis l'émergence de régimes totalitaires au 20<sup>e</sup> siècle (cf. *1984* et *Animal Farm* de George Orwell, ou encore le film *The Wall*). La peur du terrorisme et de la délinquance ont créé une nouvelle dialectique entre sécurité et liberté.

La coalition ConDem, élue en mai 2010, s'est engagée à revoir la politique sécuritaire développée pendant les treize années de gouvernement New Labour avec la multiplication des caméras de surveillance, la mise en place d'une base de données ADN, d'une carte d'identité obligatoire (mise au rebut par le nouveau gouvernement). Cette apparition d'une '*surveillance society*' fait débat. Les trois documents constituant ce dossier s'inscrivent dans ce contexte.

### **Analyse des documents :**

#### **Document 1 One nation under CCTV**

Un article du *Mail Online* à propos d'une intervention du célèbre '*street artist*' britannique Banksy. L'article relate comment l'artiste a pu peindre un graffiti sous l'œil de caméras de surveillance sans être inquiété.

Cette œuvre présente en trompe-l'œil un jeune enfant désigné comme l'auteur du message : '*One Nation under CCTV*' (référence évidente à la déclaration d'allégeance américaine (*One nation under God*)).

Le personnage peut faire penser à David face à Goliath, à un '*hoodie*', symbole de la délinquance, ou au petit chaperon rouge, jeune enfant innocent inconscient du danger qui guette et attend son heure (le chien, les caméras). L'agent de sécurité prend des photos ou filme et signale la multiplication des moyens et angles d'observation. Le texte sert avant tout à expliciter les photos.

#### **Document 2 Secure beneath the watchful eyes**

Une affiche utilisée dans le cadre d'une campagne de communication de '*Transport for London*' (cf [tfl.gov.uk](http://tfl.gov.uk), au bas de l'affiche) en collaboration avec la *Metropolitan Police* lors de la généralisation de l'installation des caméras de surveillance dans les autobus.

L'affiche n'est pas dépourvue d'ambiguïté : il y a là l'expression d'une volonté de rassurer, mais il y a aussi d'autres signes, inquiétants. Le graphisme à l'ancienne et les couleurs peu agressives signalent la volonté de rassurer : la ville qui nous est montrée est une ville d'antan, une communauté autour de son église. Elle n'a rien à voir avec la ville d'aujourd'hui (telle qu'on la voit dans le document 1, avec ses grilles, poubelles et graffitis.) En même temps, le graphisme et les couleurs sont évocateurs d'affiches de la seconde guerre mondiale où l'on incitait les gens à se méfier des espions.

La formulation du slogan évoque une prosodie canonique (tétramètre iambique) : c'est cette forme qui permet de se familiariser avec le fond.

Le lexique est choisi « soigneusement » : *secure* (plus objectif) n'est pas *safe* (plus subjectif), *Beneath* n'est pas *under* (cf. *One nation under CCTV*), soit l'idée de 'toit protecteur' dans un cas, de hiérarchie, d'autorité dans l'autre.

*Watchful* évoque '*Big Brother is Watching You*', mais aussi '*the Neighborhood Watch*', ainsi que l'expression courante '*under the watchful eye of their mother*' avec sa connotation positive.

La présence du déterminant *the* dans *the eyes* est rassurante, les yeux sont identifiés. Dans le même mouvement elle crée une attente (les yeux de qui?), et fait donc descendre le regard à la recherche de la source du message (en bas à droite) en passant par les yeux : ces derniers peuvent évoquer les yeux de la communauté, où le regard de chacun est le garant de la sécurité de tous, mais aussi des 'envahisseurs'. Le message pourrait être : il y a une invasion (les caméras) certes, mais il faut l'accepter.

**Document 3 :** Texte argumentaire datant du 21/06/2010, le nouveau gouvernement britannique est à peine formé. Un député conservateur justifie l'utilisation des caméras de surveillance et des bases de données ADN. L'auteur détaille les raisons pour lesquelles il désapprouve les projets de révision de la politique sécuritaire au Royaume-Uni.

Les arguments : les caméras de surveillance sont utiles et indispensables; elles permettent de dissuader, d'identifier et de confondre des criminels et délinquants. La police y est favorable. Leur utilisation fait gagner du temps et de l'argent à la justice. Les gens sont pour. Elles permettent même d'innocenter certaines personnes injustement accusées.

L'argument selon lequel elles constituent une atteinte aux libertés est absurde, puisque qui n'a rien à se reprocher n'a rien à craindre (et encore, cf. les guillemets à '*innocent*' l.13)

Les seuls à s'y opposer seraient des intellectuels élitistes.

Ce qui semble digne d'attention dans ce texte, au delà des opinions défendues, c'est la manière dont il est organisé dans sa progression et son utilisation de procédés rhétoriques.

Le texte est une démonstration implacable :

-On peut remarquer qu'il y a 25 occurrences du sigle en majuscules CCTV, reflet de l'omniprésence des caméras dans la réalité.

-Résumés en un paragraphe (ll.16-23), les arguments opposés sont ensuite repris et réfutés systématiquement, exemples précis à l'appui dans les paragraphes suivants.

-L'auteur commence par revendiquer son attachement indéfectible à la liberté (*a staunch defender of freedom*, l.3), puis effectue un glissement de  $\emptyset$  *freedom*, à *the real freedoms* (l.4), pour aboutir à *my freedom to go about without becoming the victim of a crime* (l.6), rétrécissant ainsi la définition de la liberté qu'il finit par opposer à *civil liberties* (l.11). C'est ici au nom d'une idée (*civil liberties*) qu'on se refuse à s'attaquer à la réalité (*crime*).

Dans la conclusion (ll.78-84), il reprend les arguments annoncés au début. Sans surprise, les mots *freedom* ou *civil liberties* ont disparu, mais les mots *crime* et *criminal* sont martelés (onze occurrences).

On peut également relever :

- l'utilisation de questions rhétoriques : ll 67-68, l.54 : '*I would love ...why this is a Bad Thing?*'

- la question finale (ll.83-84), qui contient sa propre réponse: l'utilisation du déictique clôturant *that* est le mot ultime du texte.

- le recours aux adverbes (*unambiguously, a highly dangerous path, invariably, increasingly, critically, extremely, exceptionally*).

De cette analyse, découlent quelques **thèmes fédérateurs** : le regard / la surveillance / le couple liberté-sécurité / culpabilité-innocence, l'argumentation, qui vont donner forme à un projet.

La longueur et la difficulté du texte militent pour un choix de niveau: Terminale-B2

### **Objectifs :**

**Méthodologiques** : amener les élèves à exprimer un point de vue personnel et critique dans le but d'influencer / convaincre autrui.

Reconnaître et s'approprier des procédés rhétoriques pour atteindre ce but.

### **Educatifs -citoyens**

Droits et devoirs

### **Linguistiques :**

#### 1. **lexique** :

lié au maintien de l'ordre et de la justice

lié au regard et à la perception visuelle

adjectifs et adverbes servant à renforcer un argument

#### 2. **structure** :

modalité (*should, it's + adjectif + modal –can, must-have+to, ought to, need + to,*

accord-désaccord

concession (*may/might*)

**Obstacles:** le contexte socio-politique britannique à préciser.

Longueur du texte, richesse du lexique

### **Mise en œuvre :**

Un ordre de présentation des documents est proposé ici mais d'autres pistes sont envisageables. Il semble toutefois préférable de ne pas commencer par le texte.

### **Document 1 : Secure beneath the watchful eyes**

-description et interprétation (commanditaire, destinataire, contenu explicite et implicite véhiculé par le travail graphique et textuel)

-cette activité permet l'introduction d'une partie du lexique nécessaire lors de la lecture du texte.

### **Document 2 : One Nation under CCTV**

-Visualiser la photo du haut (gardien de sécurité, photographie, caméra de surveillance, grille, la ville réelle par rapport à celle du document 1)

-Puis la photo du bas (pour faire prendre conscience du trompe l'oeil)

-Découverte de l'article d'accompagnement: explicitation du contexte.

-Mise en écho avec le document 1 (CCTV dans les deux cas)

**-Doc 3 : Listen to the people**

-Lecture de l'article : une partie du lexique et de la problématique auront été introduits lors des activités sur les documents 1 et 2.

-Lecture du début jusqu'à la l.11. Travail collectif de repérage et de mise en réseau des informations. Dégager l'explicite, pour dégager l'implicite : l'opinion de l'auteur.

Repérage des procédés (cf. l'analyse)

-Les lignes 16 à 23 introduisent les différents points de l'argumentation : repérage.

-On confie à différents groupes la tâche de localiser et de résumer l'argument avancé sur chaque point, et on aboutit à une mise en commun.

-On regarde de plus près alors les moyens mis en oeuvre (structure et procédés argumentaires).

-Mise en regard avec les procédés du graphiste dans le document 1.

**Activités :**

- Rédiger l'argumentation sur le DNA (dont on a l'amorce) à la manière de l'auteur.
- Rédiger le texte qui correspond au cahier des charges donné à l'agence de publicité par le commanditaire.
- L'agence de communication présente et défend son projet devant le commanditaire (expression orale : les commanditaires peuvent faire part de leurs doutes sur la réception par le public : est-ce que ça ne va pas effrayer au lieu de rassurer?)
- Imaginer un plateau télé à propos de l'installation de CCTV dans une ville; témoignages des différents protagonistes repérés dans tous les éléments du dossier : ceci permet une réutilisation des arguments, lexique et structures)
- Etc.

Pour le jury de didactique : Dominique Formarier, Carleen Mazet, Jean-Yves Sellin.

## Rapport sur l'épreuve de thème oral

### **Les conditions de l'épreuve**

Le thème oral est la première sous-épreuve de l'épreuve sur programme (ESP). Tous les textes proposés à la session 2011 sont extraits d'articles de journaux ou de magazines parus au cours de 2010-2011. Les textes de 2011 provenaient de : *La Recherche*, *Le Monde*, *Marianne*, *Métro*, *L'Express*, *Le Monde Diplomatique*, *Le Nouvel Observateur*, *La Croix*, et *Le Courrier International*. Les textes, d'une centaine de mots, relèvent d'un style journalistique sans technicité particulière.

Les candidats disposent d'environ deux minutes pour préparer leur traduction. Ce temps de préparation comprend la lecture du texte et l'éventuelle prise de notes. Compte tenu des contraintes de temps, il est fortement déconseillé aux candidats d'essayer de rédiger leur traduction *in extenso*. Le candidat dicte ensuite sa traduction aux membres du jury en adoptant une vitesse et une articulation qui permettent aux membres de jury de transcrire fidèlement sa proposition (attention aux finales en /s/, notamment). Le jury est souvent obligé de demander aux candidats de dicter moins vite. Il est inutile de dicter la ponctuation, à moins que celle-ci ne diffère du texte de départ. Le jury peut demander au candidat de répéter un mot ou un segment de sa traduction. Cela ne doit pas être compris comme l'indication d'une erreur.

Enfin, le candidat a la possibilité de demander au jury de lui relire de courts extraits de sa traduction, et peut modifier quelques points s'il le souhaite. Il faut éviter de consacrer plus de six minutes à cette épreuve, afin de laisser un temps suffisant aux épreuves suivantes.

### **Les attentes du jury**

L'épreuve de thème oral est une épreuve difficile, le jury en a bien conscience. Précisons que le texte à traduire ne fait pas l'objet d'un travail de préparation au préalable par le jury, qui le découvre en même temps que le candidat. Par conséquent, le jury bonifiera surtout les prestations des candidats qui sauront démontrer de bons réflexes de traduction tout en évitant les écueils classiques (chaque texte en contient quelques-uns).

Si le texte est précédé d'un titre, il faut le traduire. La source du texte, en revanche, n'est pas à traduire.

### **Conseils**

Les remarques du rapport 2010 sont toujours d'actualité : le thème oral est un exercice auquel le candidat doit se préparer par un entraînement régulier, en utilisant des textes du type de ceux qui sont proposés au concours. Cet entraînement est toujours utile, même si le travail effectué ne fait pas l'objet d'une évaluation notée, mais seulement d'une autoévaluation. Un travail personnel régulier permet déjà de beaucoup progresser dans la (ré-)acquisition de bons réflexes de traduction.

Compte tenu du genre de texte proposé, le jury conseille aux candidats de suivre de près l'actualité à travers la presse anglophone et francophone, afin de bien se familiariser avec les possibilités d'équivalences lexicales et stylistiques. Il existe, par ailleurs, de nombreux ouvrages de lexique thématique qui permettront aux candidats d'enrichir leur vocabulaire actif.

Lorsque le candidat se trouve face au jury, il lui est conseillé de profiter des deux minutes de préparation dont il dispose pour bien comprendre le sens global du texte. Trop souvent, en effet, les candidats, sans doute inquiets par les contraintes du temps, commencent à dicter leur traduction après seulement quelques secondes de réflexion. C'est un calcul périlleux, puisque les mêmes candidats butent souvent sur les passages plus difficiles, perdant ainsi le bénéfice des secondes qu'ils pensaient avoir gagnées en début d'épreuve. Le candidat n'aura pas le temps de rédiger sa traduction en entier, mais il aura tout intérêt à noter en marge du texte les idées de traduction qui lui viennent à l'esprit pendant ses deux minutes de préparation. De même, lorsqu'il dicte sa traduction au jury, le candidat pourra souligner le ou les segments sur lesquels il souhaitera revenir. De nombreux candidats ne profitent pas de la possibilité de demander au jury de relire un court extrait de leur

traduction. Cela peut être pourtant l'occasion d'apporter quelques améliorations à la traduction.

## Textes commentés

### Texte 1.

Sur les sommets enneigés [note 1] des chaînes [note 2] de l'Himalaya, près de la frontière pakistanaise, des militaires indiens [note 3] passent leurs nuits sous [note 4] des igloos en bois de bambou [note 5]. L'invention a été mise au point [note 6] par la Mission nationale sur les applications du bambou (NMBA), organisme [note 7] public indien [note 8] créé en 2005 pour imaginer [note 9] des débouchés industriels à la plante.

Le matériau [note 10] est idéal pour conserver la chaleur [note 11]. Les maisons [note 12] peuvent être assemblées en une journée [note 13] et coûtent deux fois moins cher [note 14] que si elles étaient construites [note 15] en ciment [note 16]. Au Ladakh, région himalayenne du nord de l'Inde, elles ont remplacé les abris en bâches de plastique [note 17] pour loger des victimes des inondations [note 18]. *Le Monde*, 19 novembre 2010.

[note 1] *enneigés* : *snow-capped* ou *snow-covered* plutôt que *snowy* qui entre le plus souvent en collocation avec *weather*.

[note 2] *chaîne* effacement obligatoire, il est d'usage de pluraliser : *the Himalayas*.

[note 3] *des militaires indiens* : pas *some* qui induit une quantification absente du texte français ; *militaires* doit être traduit par *soldiers*

[note 4] *sous des igloos* : préposition, *under* suggère l'idée que les soldats sont en-dessous des igloos ; la préposition *in* doit être choisie.

[note 5] *igloo* ne peut être une solution car trop associé à la construction en blocs de glace. Le choix se portera sur un terme comme *hut* et il est alors préférable d'étoffer avec une référence à la forme de l'igloo, pour être en cohérence avec la notion de nouveauté exprimée par le terme d'invention dans la phrase suivante.

[note 6] *mise au point* : *was developed*

[note 7] Article indéfini *a* obligatoire.

[note 8] *organisme* : *organism* est un calque non recevable. Il faut préférer *organisation*. Attention à l'ordre des adjectifs : *State-run Indian organisation*. L'adjectif le plus définitoire est le plus près du nom noyau, l'adjectif de nationalité est donc placé immédiatement avant le nom.

[note 9] *imaginer* : éviter le calque. On peut remplacer par *think up*, *think of*, *look for ways the plant could be used in industry*.

[note 10] *matériau* : *material* n'est pas recevable car fait référence à un objet transformé ; obligation de revenir au mot d'origine, *bamboo*.

[note 11] *conserver la chaleur* : *keeping the heat in*. Etoffement souhaitable à l'aide de la préposition *in*. Une autre solution est de passer par une forme négative : *not letting the heat out*.

[note 12] article obligatoire sinon interprétation générique : *the houses*

[note 13] *en une journée* : déterminant *a* plutôt que *one (in a day)* car pas de comparaison implicite avec *two*, *three*, etc.

[note 14] ne pas calquer, changer l'expression en : *half the price*.

[note 15] *que si elles étaient* : effacement de la conditionnelle : il faut préférer *houses built with*.

[note 16] lexicque : *cement* fait référence au mélange d'eau, de sable et de ciment ; le mot qui convient ici est *concrete*.

[note 16] *région himalayenne* : article défini non recevable (\**the Himalayan region*) car terme introduit pour la première fois, absence de reprise.

[note 17] lexicque : traduction de *bâche en plastique* par *plastic sheeting* (ou *sheets*).

[note 18] *victimes des inondations* : l'équivalent le plus courant est un nom composé, *flood victims*.

Nous proposons ci-après une traduction possible du texte, qui n'a pas été préparée dans les conditions de l'épreuve, bien entendu, mais les finalités d'analyse rétrospective et de conseil prospectif du rapport de jury ne sont pas les mêmes que celles de l'épreuve !

*On the snow-capped Himalayan mountains near the border with Pakistan, Indian soldiers spend their nights in bamboo huts shaped like igloos. The invention was developed by the National Mission on Bamboo Applications (NMBA), a state-run Indian organisation created in 2005 to look for ways the plant could be used in industry.*

*Bamboo is ideal for keeping the heat in. The houses can be built in a day and are half the price of houses built with concrete. In Ladakh, a Himalayan region in the north of India, they have replaced the shelters covered with plastic sheeting used to house flood victims.*

## Texte 2.

### Un musée qui divise

Faut-il, oui ou non, créer à Vichy un musée consacré au régime de Pétain ? Le débat fait rage depuis de nombreuses années dans la cité thermale. Certes, il y a bien la cérémonie annuelle rendant hommage aux 80 parlementaires qui refusèrent de voter les pouvoirs constituants au Maréchal. Ou encore les visites des lieux historiques organisées à travers la ville. « Je ne suis pas certain qu'il faille faire plus », affirme Claude Malhuret, qui campe sur cette position depuis son arrivée à la mairie, en 1989. « Si l'Etat le souhaite, c'est à lui de prendre en charge cet éventuel musée. Les Vichyssois n'ont pas à payer pour les erreurs du passé », affirme-t-il.

*L'Express* n°3097, semaine du 10 au 16 novembre 2010

Titre : Ne pas oublier la traduction du titre, lorsque le texte en comporte un.

Temps et aspect : deux structures avec le présent + *depuis* qui doivent être rendues par un *present perfect*. Pour la traduction de *Je ne suis pas certain qu'il faille faire plus*, une forme en *be -ing* renforce le caractère actualisé du procès : *I'm not sure we should be doing...* Il ne s'agit pas d'envisager une solution à venir, mais de faire le constat d'une situation existante (*doing something* est déjà le cas).

Modalités : l'utilisation de *should* est souhaitable pour rendre *faut-il oui ou non* (plutôt qu'un calque tel que *is there yes or no a need*). De nombreux candidats ont traduit *n'ont pas à payer* par *don't have to pay*, ce qui correspond à une absence d'obligation, c'est-à-dire l'inverse du sens du texte. Le modal *should* (*should not have to pay*) s'impose ici puisqu'il s'agit d'exprimer l'opinion du locuteur sur l'écart qu'il mesure par rapport à une norme implicite (*not to pay*). L'énoncé français est modalisé à l'aide de deux marqueurs redondants, *certes* et *bien*. Il est possible d'effacer *certes* et de rendre *bien* par *of course there is*.

Prépositions : à *travers*. *Throughout*, qui a été choisi par certains candidats, ne convient pas car s'emploie dans un contexte dans lequel il est question de la population d'une ville (lorsqu'il est question d'opinion par exemple). Ici la préposition *in* est suffisante.

Lexique. Calques à éviter : *qui divise*, à traduire par *controversial* ; *cité thermale*, *thermal city* proposé par de nombreux candidats non acceptable (traduction à retenir : *spa town*) ; *éventuel musée* : ne pas calquer pour éviter un non-sens ; traduction : *the proposed museum*.

*Les Vichyssois* : *the people of Vichy* (pas d'adjectif correspondant en anglais). Pour traduire l'expression *camper sur cette position*, on peut avoir recours à une expression imagée telle que *stick to his guns*, ou sinon une expression non imagée mais avec reformulation *whose position has remained unchanged*. Reprise pronominale. *Si l'Etat le souhaite, c'est à lui*. Certains candidats ont proposé le pronom *it* ou *he*. Il faut le pronom pluriel *they* d'une part pour éviter d'avoir à utiliser un pronom singulier qui marque le masculin ou le neutre et d'autre part parce que *government* renvoie à un collectif.

### *A controversial museum*

*Should or should there not be a museum dedicated to the Pétain regime in Vichy? The question has been hotly debated for many years. Of course there is always the annual ceremony in memory of the 80 MPs who refused to grant Pétain the power to rewrite the constitution. And there are also the visits of historical places in the town. 'I'm not convinced we should be doing any more than that' says Claude Malhuret, whose position has remained unchanged since his election as mayor in 1989. 'If that's what the government wants, then it's up to them to pay for the proposed museum. The people of Vichy shouldn't have to pay for the mistakes of the past,' he says.*

### **Un échantillon de textes proposés aux candidats :**

*Nota bene : Certains textes comportent un titre, d'autres sont sans titre.*

En matière de recherche et de développement, les pays occidentaux sont de plus en plus concurrencés par les pays émergents, notamment asiatiques, selon le rapport publié aujourd'hui par l'Unesco.

L'Unesco a attendu la célébration de la journée mondiale de la science au service de la paix et du développement, le 10 novembre, pour présenter le rapport qu'elle réalise tous les cinq ans sur l'état de la science dans le monde. Il apparaît que le paysage a considérablement évolué depuis la précédente édition, principalement en raison de la montée en puissance des pays émergents dans le domaine des sciences et des technologies. [Marie-Laure Théodule, *La Recherche*, nov. 2010]

Le long et compliqué processus démocratique de l'Eglise d'Angleterre pour autoriser les femmes à être évêques vient de prendre un tournant. Le synode, réuni depuis vendredi et jusqu'à aujourd'hui, mettait hier encore la dernière main à la rédaction des ultimes amendements pour autoriser ce changement, mais il ne fait désormais guère de doute que des femmes deviendront évêques dans les prochaines années. Selon le calendrier prévisionnel actuel, la législation définitive devrait être votée en 2012.

Il convient d'abord de rappeler que l'Eglise d'Angleterre n'est qu'une province de l'Eglise anglicane. L'épiscopat est déjà ouvert aux femmes dans quinze provinces, et de manière effective dans quatre : Etats-Unis, Canada, Nouvelle-Zélande, Australie. [*La Croix* 12/07/10]

### **L'ange caché de l'Art déco**

Il vit hors du monde. Il n'a pas de téléphone portable, pas d'adresse électronique, pas d'ordinateur. Il ne prend pas l'avion depuis que son père a été le seul survivant d'un crash. Sur le moteur de recherche Google, il n'existe pas ou presque. Français installé à Milan, il ne se montre pas. Il préfère le deltaplane ou écouter du rap en fumant, allongé sur une méridienne aux formes imposantes.

Son luxe affiché est une moto. « Moins je vois de monde, mieux je me porte. Je vis dans une grotte. » Parfois il en sort, avec son jean, ses baskets noires, son sweat à capuche, et on le confond avec le coursier. [*Le Monde*, 16 nov. 2010.]

Le magazine *Forbes* est formel. Avec une fortune de 12 milliards d'euros, l'homme le plus riche de Chine est l'autodidacte Zong Qinghou, fondateur de Wahaha, géant de la boisson sucrée en Chine. Ce Zong ne vous rappelle rien ? C'est lui qui, en 2009, remportait par KO son combat contre son célèbre associé étranger, le géant agroalimentaire français Danone. Depuis 1996, les deux produisaient main dans la main les boissons de la marque chinoise Wahaha. Mais Danone s'est rebiffé quand Zong Qinghou a lancé les mêmes produits sous des marques concurrentes ! Perdant procès sur procès, Danone a fini par lui céder ses parts contre un chèque de 300 millions d'euros, cinq fois moins que prévu. [*Marianne*, n° 707, du 6 au 12 nov. 2010]

### **Haro sur le haka**

Pour le chroniqueur Steven Jones, cette tradition n'a plus lieu d'être tant elle a été dévoyée au cours des dernières années.

Il fut un temps où il s'agissait vraiment d'un spectacle, d'une représentation, appréciée des enfants comme des téléspectateurs. Ce rituel retardait certes le coup d'envoi mais il avait bien sa place. Aujourd'hui, le haka a profondément changé. Les All Blacks et leurs supporters en ont fait une arme et un instrument de la pire espèce d'arrogance sportive. Les Maoris ne se disent-ils pas que leur tradition est victime d'un détournement ? Symboliquement, le haka frôle parfois l'appel au meurtre. L'une de ces versions se termine par le geste expressif de trancher la gorge à leurs adversaires. [*Courrier International*, 5 nov. 2010.]

### **Le rêve brisé de la middle-class**

Il n'y a pas de boulot à Chicago. Pas assez en tout cas. Le taux de chômage officiel du comté de Cook, qui regroupe la ville et sa banlieue, est de 10,2%. Si l'on ajoute les gens découragés par la recherche d'emploi, ceux qui ne travaillent que quelques heures par semaine ou les free lance contraints et forcés, le taux réel flirte avec les 20% dans la ville d'Obama. Ce n'est pas cela qui est nouveau : à chaque récession, les entreprises américaines n'hésitent pas à licencier vite fait bien fait.

Et dès que l'activité repart, elles réembauchent tout aussi rapidement. [*Le Nouvel Observateur*, 28 oct.-3 nov. 2010]

Le 20 avril dernier, ni les investisseurs chinois ni les retraités britanniques ne soupçonnaient que la marée noire au large de la Louisiane les atteindrait aussi vite. Sur place, onze ouvriers d'une plateforme pétrolière perdirent la vie ; les pêcheurs de la baie de Saint Louis, leur instrument de travail ; les populations du golfe du Mexique, la qualité de leur environnement et leurs pélicans bruns. De leur côté, beaucoup plus loin des zones sinistrées, les autorités de Pékin et les retraités britanniques allaient connaître un autre type de préjudice : leurs placements financiers sous forme d'actions de BP perdirent 48% en deux mois. [*Le Monde Diplomatique*, juillet 2010]

Les circonstances de la mort de l'homme des glaces surnommé Ötzi, il y a environ 5000 ans, n'en finissent plus de susciter la controverse. Cet homme, naturellement momifié par le froid, a été trouvé en 1991 dans le col de Tisenjoch, dans les Alpes italiennes. Depuis que l'on avait découvert une pointe de flèche fichée dans son épaule gauche, une grande partie des archéologues estimaient qu'il avait succombé à cette blessure lors de l'ascension. Mais aujourd'hui, une équipe italo-américaine remet en question ce scénario. Selon eux, le corps d' Ötzi, aurait été déposé là intentionnellement, après sa mort, pour lui donner une sépulture. [Nicolas Constans, *La Recherche*, 3 nov. 2010]

Michael LAVIN, Jean ALBRESPIT

## RAPPORT SUR L'EXPLICATION DE FAITS DE LANGUE

Les modalités de l'épreuve d'explication de faits de langue étant restées les mêmes pour la session 2011, la description de l'épreuve et les conseils donnés dans les précédents rapports (2006-2010) restent valables.

L'épreuve d'ESP commence par le thème oral, puis vient la présentation des faits de langue qui se fait en français. On s'attend à ce que les candidats consacrent une dizaine de minutes à cette présentation. Le texte qui sert de support est toujours le texte proposé pour l'épreuve d'explication en langue étrangère (littérature ou civilisation).

L'exposé n'est pas suivi d'un entretien avec le jury et le candidat enchaîne immédiatement avec le commentaire en langue anglaise du document.

La consigne est toujours : « À partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de ... / de l'expression de... », par exemple : « À partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de « Ø N (-S) / THE N (-S) dans l'expression du générique ».

### Liste des faits de langue donnés lors de la session 2011

- THIS & THAT
- TEMPS & ASPECT
- L'EXPRESSION DU DEGRE
- L'EXPRESSION DE L'HYPOTHÈSE ET DE LA CONDITION
- LES FORMES NOMINALISÉES DU VERBE
- N OF N/N'S N
- LES RELATIVES
- LES QUANTIFIEURS
- LES STRUCTURES N+N
- L'EXPRESSION DE LA COMPARAISON
- THE
- LES PROPOSITIONS INTRODUITES PAR « TO »

### Quelques rappels

Si le fait de langue est représenté dans le texte par des occurrences peu nombreuses, on s'attendra à ce que le candidat en fasse un traitement exhaustif. En revanche, si les occurrences sont nombreuses, les candidats auront intérêt à opérer des choix en mettant en avant les exemples qu'ils estiment les plus représentatifs ainsi que des exemples plus problématiques.

L'épreuve de faits de langue fait partie des épreuves dites « universitaires ». Ce n'est pas une fiction de cours. Le jury évalue l'aptitude du candidat à respecter les deux parties de la consigne : la constitution d'une typologie, assortie d'analyses détaillées d'exemples choisis dans le texte.

## Définition du sujet et problématisation

Il est indispensable, dans l'introduction, de définir le sujet. Un sujet sur les formes nominalisées du verbe n'est pas un sujet sur les formes en *Ving*, même si certaines de ces formes peuvent être pertinentes et entrer dans la typologie. Un sujet sur les quantifieurs n'est pas un sujet sur la quantification ; même si la quantification est un principe qui permet de définir la classe hétéroclite des quantifieurs, elle déborde largement cette classe. La barre oblique qui parfois sépare deux termes est une invitation à envisager ces deux termes dans une relation d'opposition (ex. *THIS / THAT*). La typologie s'organisera à partir de cette ou de ces définitions, mais également à partir d'une réflexion qui dégagera les critères que le candidat a l'intention d'exploiter (morphologiques, syntaxiques, sémantiques, référentiels...).

## Typologie

Une *typologie* est un classement raisonné selon des critères qui devront être précisés. Le point de départ pourra être une ou plusieurs définition(s) des termes du sujet, une opposition entre deux ou plusieurs formes, la mise en évidence d'une distribution (contextes d'emploi comparables), le statut syntaxique des éléments à étudier, une distinction entre divers types de constructions...

La typologie doit être sous-tendue par une problématique. Il s'agit de résoudre un problème linguistique, de faire une démonstration. La typologie doit être pertinente et adaptée au sujet traité (par exemple, dans un sujet sur le passif, il serait peu pertinent de classer les formes en fonction des différents modaux combinés à celles-ci, dans la mesure où les variations constatées ne permettent pas de mettre en évidence les caractéristiques du passif).

Il est conseillé aux candidats d'annoncer en introduction la typologie retenue, et d'en faire apparaître clairement les articulations en cours de présentation, afin que le jury puisse se repérer tout au long de l'exposé.

## Analyse

L'*analyse détaillée* d'occurrences du texte est indispensable. Il peut s'agir d'occurrences typiques, représentatives d'une catégorie apparaissant dans la typologie ; les occurrences analysées peuvent aussi poser un problème, ou sembler être des contre-exemples. L'identification des problèmes, le classement des occurrences, la formulation d'hypothèses, la manipulation des énoncés constituent l'essentiel du travail. Ce dernier s'effectue donc dans le sens texte > analyse, et non l'inverse. En fonction des occurrences, un même sujet peut amener les candidats à développer des typologies complètement différentes.

Tous les exemples doivent être tirés du texte, sur lequel la démonstration **doit** s'appuyer. Il est donc inutile, voire contre-productif, de proposer des exemples fabriqués et d'introduire au sein de la typologie des catégories qui ne sont représentées par aucune occurrence. On attend des candidats qu'ils identifient le point à étudier et qu'ils mènent leur étude en considérant les occurrences du texte comme corpus ; qu'ils les rapprochent et les ordonnent en un classement cohérent, qu'ils les commentent et les justifient de façon argumentée et démonstrative (les candidats doivent chercher à démontrer). On ne peut pas se contenter d'un relevé linéaire d'occurrences, sans proposer de typologie ni de problématisation, car on ne peut aboutir dans le meilleur des cas qu'à de simples descriptions ponctuelles ou à des énumérations sommaires, ce qui n'est pas le but de l'exercice.

La description et l'explication doivent être étayées par **des gloses, des comparaisons, des manipulations** (substitutions, déplacements, le cas échéant effacements, avec un commentaire sur les répercussions sémantico-pragmatiques éventuelles). Il importe également de prendre en compte la valeur d'une forme donnée dans le système, et les effets de sens obtenus **en fonction du contexte**. Si le point proposé s'y prête, le candidat peut utilement emprunter ses arguments à diverses branches de la linguistique : diachronie, phonologie, lexicologie, syntaxe, morphologie, linguistique contrastive...

Les candidats **ne chercheront pas à tout prix à relier le fait de langue proposé et le commentaire de texte**. En effet, certains sujets ne s'y prêtent pas. Le rapprochement peut parfois apporter un éclairage utile ; lorsque c'est le cas, il peut être éventuellement intéressant d'établir très brièvement un lien entre l'explication de texte de littérature et de civilisation et l'étude du fait de langue, en montrant par exemple pourquoi telle forme est récurrente dans le texte, comment le choix de telle ou telle

construction grammaticale peut servir les desseins d'un auteur, etc. Cependant, ces remarques ne peuvent pas tenir lieu d'analyse, et ne sont pas exigées.

## Evaluation

Le jury évalue le niveau de connaissances des candidats, mais aussi, et surtout, **leur capacité de réflexion, leur rigueur et leur clarté**. Les candidats doivent avoir des bases grammaticales solides, et des outils d'analyse linguistique. Il faut souligner l'importance d'une maîtrise préalable des outils et des concepts de la grammaire, notamment de l'analyse syntaxique (catégories grammaticales, types de constituants, fonctions syntaxiques...) indispensables à toute description des faits de langue : savoir ce que sont entre autres un adjectif, un adverbe, une relative, une conjonctive, une clivée, une extraposée, la différence entre « nature » et « fonction », savoir distinguer *to* préposition de *to* particule de l'infinitif, *do* verbe lexical, verbe auxiliaire, proforme, etc. Une connaissance de la terminologie est donc indispensable pour éviter les descriptions vagues et simplistes.

Lors de cette session, le jury a constaté que, si certains candidats n'avaient pas encore tout à fait cerné les objectifs de l'épreuve, un nombre encourageant de candidats s'étaient solidement préparés. On incitera donc les futurs candidats à s'entraîner régulièrement à cette épreuve pour acquérir les connaissances et les réflexes d'analyse indispensables.

## Conseils pratiques

Les candidats tireront profit de la lecture des rapports des années antérieures et des points proposés cette année. Parmi les recommandations d'ordre pratique déjà faites les années précédentes, nous citerons :

- *l'utilisation du tableau*. Elle n'est pas obligatoire, et même déconseillée, s'il ne s'agit que de recopier les exemples. Elle peut éventuellement être pertinente, en revanche, pour faire un schéma, ou illustrer une manipulation syntaxique.

- *la citation des exemples*. A chaque exemple cité, les candidats donneront clairement le numéro de la ligne, pour que le jury puisse s'y reporter. Il est inutile et mal venu, cependant, de donner une série de numéros de ligne sans citer les exemples; il ne faut pas oublier de laisser au jury le temps de s'y reporter et indiquer clairement de quel exemple il est question lorsqu'on en propose une analyse.

- *la gestion du temps*. Les candidats ne doivent pas perdre de vue qu'ils ne devraient pas consacrer plus de dix minutes à cette sous-épreuve. Il faut à la fois prévoir de ne pas dépasser ce temps, mais également être conscient du fait que l'on peut parfaitement développer une argumentation dense et cohérente dans le cadre du temps imparti.

## Etude de quelques sujets : plans et/ou pistes d'analyse possibles.

Les candidats trouveront ci-dessous le traitement de trois sujets proposés lors de la session 2011 (Temps et aspects, Les formes nominalisées du verbe, THIS et THAT). Ils trouveront par ailleurs d'autres sujets dans les rapports des années précédentes, disponibles sur le site du Ministère de l'Education Nationale :

<http://www.education.gouv.fr/personnel/siac2/jury/default.htm>.

Le jury en recommande fortement la lecture, la diversité des sujets traités permettant aux candidats de les exploiter comme annales. Voici ci-dessous la liste des sujets mentionnés dans ces rapports :

- 2010 : Le génitif, SHALL/WILL, Les formes en WH-
- 2009 : Le passif, N+N, Passé / Présent
- 2008 : Les infinitifs et propositions infinitives, Les relatives/relatives nominales, IT & THIS
- 2007 : SO/AS/SUCH, L'extraposition, La forme -ING
- 2006 : TO, Les adjectifs, Les mots en WH-
- 2005 : Passé/Présent, BE, La composition nominale et adjectivale

Texte : 1922 Liberal Party General Election Manifesto

N.B. : Le texte du manifeste politique est accessible sur :

<http://www.libdemmanifesto.com/1922/1922-liberal-manifesto.shtml>

Introduction | Définition du sujet :

Avant d'entrer dans le détail, il est évidemment **indispensable** de poser et de définir le sujet. Le jury attendait du candidat qu'il définisse les concepts de temps (en opérant la distinction entre temps chronologique et temps grammatical) et d'aspect, comme l'explique le schéma *infra* :

TEMPS		vs.	ASPECT
TEMPS CHRONOLOGIQUE	TEMPS GRAMMATICAL		
passé/présent/futur	= marque/flexion sur le SV  -Ø/-s (présent) // -ED (prétérit)		= façon dont l'énonciateur envisage le déroulement de l'action  BE + -ING, HAVE + -EN (+ BE + -EN (passif) pour certains auteurs)

Ces définitions ne doivent pas être pour le candidat l'occasion de « plaquer » son cours. En revanche, le candidat pourra dès l'introduction faire remarquer que le texte politique en question est un manifeste qui dresse un bilan critique des années passées, effectue un état des lieux de la situation présente, et envisage l'avenir. Il est donc inévitable que l'on trouve dans ce texte une représentation des différents temps et aspects disponibles en anglais.

A noter que le sujet ne comportait pas le terme « modalité » : il n'était donc pas attendu d'analyses sur l'emploi des auxiliaires de modalité ici. Tout au plus pouvait-on mentionner rapidement que la référence au futur chronologique pouvait se faire au moyen de l'auxiliaire *will* (*The country will judge those who formed and supported the Coalition...*).

Une fois encore, et l'on n'insistera jamais assez sur ce point, si le candidat peut proposer une typologie en deux catégories, temps puis aspect, il ne doit pas s'agir d'une récitation de cours, à l'intérieur de laquelle l'on viendrait insérer quelques exemples du texte. De même, les deux parties ne doivent pas être déconnectées l'une de l'autre et le candidat doit proposer des manipulations. Il importe de partir des exemples du texte afin de dégager la spécificité de chaque temps et aspect employé, et afin d'expliquer comment les choix de l'énonciateur participent de ses visées communicatives.

Typologie :

1. LES TEMPS

Il convient de rappeler l'évidence ; les temps ne sont que deux en anglais : le présent (-Ø/-S) et le prétérit (-ED), que l'on retrouve bien évidemment dans le texte. Il était attendu du candidat qu'il propose une valeur de base, déclinée en différents emplois tels qu'utilisés dans le texte et non dans l'absolu, en faisant systématiquement le lien avec les visées communicatives de l'énonciateur :

- **LE PRESENT (Ø/-s)** : expression d'un point de vue global sur un événement en lien avec la situation présente
- Lien avec la situation d'énonciation : *The complete collapse of the coalition Government at length gives the Electors an opportunity* (l. 1), *the nation demands* (l. 24), *not by what they now say* (l. 35), *The Liberal Party rejoices that there is now general assent to the Irish settlement* (l. 38)
- Présent de vérité générale : utilisé par l'énonciateur afin de définir le rôle, présenté comme constant, du libéralisme et du Parti libéral : *Liberalism repudiates the doctrine of warfare against private enterprise* (l. 54) ; *It stands for* suivi d'une série de syntagmes nominaux (l. 57), *it sets the well-being of the community (...) above the interests of any particular section of class* (l. 84, cf. emploi du mot *essence*), *it is this spirit which distinguishes Liberalism from any other political party* (l. 86)

- Futur chronologique (l'énonciateur imagine une situation validée dans le futur) : *unless and until (...) National Finance is placed upon sure foundations by a course of rigorous economy.* (l. 81) (forme verbale employée dans une proposition subordonnée introduite par *until*)
- **LE PRETERIT (-ED)** : expression d'une rupture avec la situation d'énonciation (point de vue global lorsqu'il est simple)
- Permet de situer une action dans le passé (rupture chronologique) : *were* (l. 10) ; *gave* (l. 8), *needed* (l. 17), *did so* (l. 33), *denied, ridiculed* (l. 34), *formed, supported, did* (l. 35-36), *for a year was engaged* (l. 40), *aroused, pressed, denounced* (l. 42-43-45), *brought* (l. 48)  
L'énonciateur relate ainsi une série d'événements passés, présentés de façon factuelle et objective (passé historique). Ces exemples s'opposent naturellement aux exemples au *present perfect* (cf. *infra*)
- Prétérit irréel / modal, qui permet d'exprimer une rupture avec la situation : *would (will + -ED) be easy* (l. 75): *to follow the example of others* n'est pas le cas à l'instant d'énonciation, mais si tel était le cas, est alors posé comme *easy* [emploi rhétorique].
- Changement de plan énonciatif (parfois appelé concordance des temps) : *the warning which Liberal leaders then gave that the continuance of Coalition meant the abandonment of principle and the substitution of autocratic for Parliamentary Government.* (l. 8)

Le candidat pouvait s'interroger sur une forme ambiguë, à savoir *No confidence could be placed in their declarations whether in the industrial or the international sphere* (l. 23). La valeur du prétérit est en effet ici ambiguë : s'agit-il de l'expression d'une rupture chronologique (impossibilité à l'époque de leur faire confiance) ou d'une rupture irréaliste (aujourd'hui, nous ne pourrions leur faire confiance) ? Ce type d'exemples doit permettre au candidat de confronter différentes analyses possibles.

## 2. LES ASPECTS

Il est important que le candidat fasse remarquer que l'aspect vient se **combiner** avec le temps grammatical employé et ne doit donc pas être présenté comme un emploi décroché de tout repère temporel.

- **BE + V-ING** : 1 seule occurrence dans le texte : *It is this spirit which distinguishes Liberalism from any other political party which is now appealing for electoral support* (l. 87). On retrouve une des valeurs habituelles de la forme, à savoir la valeur d'imperfectif : le procès *appeal* a commencé mais n'est pas terminé. On pourra également penser à la valeur anaphorique évoquée par certains auteurs : l'énonciateur commente ici l'appel du Parti libéral (on opposera alors la forme en BE + V-ing à la forme simple, qui correspondrait alors à un emploi performatif : *We appeal*)
- **HAVE + V-EN** : très présent ici car l'énonciateur effectue un bilan de la situation présente comme résultant d'événements/décisions passés (et critiqués). L'emploi de cet aspect, par opposition à l'emploi du prétérit simple, amène l'énonciateur à dresser :
  - Le bilan des années écoulées (Coalition 1918 -1922) : *has dominated* (l.5), *have since happened* (l. 12), *have spent* (l. 20), *have shown* (l. 21), *have been* (l. 29), *have hampered during the last four years* (l. 50), *has been, has fought* (l. 51)

Ces exemples s'opposent aux exemples au prétérit. Là où le prétérit présente l'événement comme situé dans le passé et donc simplement décroché de l'instant présent, HAVE + -EN permet de focaliser sur les conséquences de l'événement passé sur l'instant présent (= nous en sommes là à cause des actions menées ces quatre dernières années).

- Un bilan plus large (historique du Parti libéral : engagement passé lié à des promesses d'engagement à l'instant d'énonciation et pour l'avenir) : *has fought, challenged, stood* (l. 31-32). (On pourra parler de *present perfect* d'expérience, qui permet ici de dresser un bilan historique)
- Une focalisation sur l'instant présent :
  - has now broken up* (l. 5-6) : la situation présente est critique ; *break up* a été validé dans le passé, mais on s'intéresse au résultat
  - has become* (l. 27) : importance du résultat (l'économie est aujourd'hui un *watchword*)

(*the moment*) *has come* (l. 87) : retour à l'instant présent, présenté comme crucial.

- L'expression d'une situation validée/accomplie dans le futur : *until... has been established* (l. 79). On retrouve ici en réalité le présent (*present perfect*) dans une subordonnée temporelle en *until*, et la présence de HAVE +-EN permet de construire cet événement comme accompli au moment de l'événement mentionné dans la principale.

## LES FORMES NOMINALISEES DU VERBE

**Texte : Thomas HARDY, *Far From the Madding Crowd*, ch. XXXVII  
(Norton Critical Edition, pp. 191-193)**

De "A light flapped over the scene..." à "...that such a heavenly light could be the parent of such a diabolical sound"

Le sujet porte sur les formes nominalisées du verbe – attention, il ne s'agit pas seulement des « formes en *V-ing* », mais d'un sujet plus large, car les formes nominalisées du texte comprennent les formes en *V-ing* ; on trouve un certain nombre d'autres formes également. Il ne s'agit pas non plus d'un sujet sur les *propositions nominales* ; on pourra s'appuyer sur la différence V/ Proposition et les liens et les différences entre les deux, mais le sujet ne doit pas glisser sur les propositions nominales et leur typologie. On visera donc à bien définir le sujet pour le relevé des formes et pour l'organisation de la réflexion.

Les questions soulevées par ce sujet peuvent être résumées ainsi :

- Qu'est-ce qu'un N/V, et qu'une forme « nominalisée » ? Quels sont les critères (notamment morphosyntaxiques) qui permettent de les définir ou de les reconnaître ?
- On peut également se poser la question de leur analyse sémantique : que reste-t-il du V dans une forme « nominalisée » ?

On trouvera ci-dessous quelques pistes d'analyse.

### · V/ N = QUE SONT LES FORMES NOMINALISEES ?

Une forme nominalisée d'un V est une forme verbale qui se trouve « transformée » en N dans le cadre d'un contexte ou d'un usage donné. Il s'agit donc de définir ce que cela peut recouper, et de donner des critères d'analyse.

Pour définir la « nominalisation », on pourra s'appuyer sur des critères morphosyntaxiques « classiques » :

- ➔ Distribution : environnement syntaxique. La présence d'un article, d'un adjectif pré-modifiant la forme à étudier, indique un fonctionnement nominal, ex. l. 2 *a rumble*.
- ➔ Substitution : une forme verbale nominalisée peut être remplacée par un N ou un pronom : ex. *so chary of running risk (31) = so chary of it*.
- ➔ Morphologie : les formes nominalisées ou nominales adoptent la morphologie du N, ex. *rumbles became rattles* (l. 10), où le –s est le –s du pluriel nominal.

On pourra ajouter des critères phonétiques, mais il y a peu d'exemples facilement exploitables dans le texte : on ne s'attardera donc pas sur ces exemples ici. Certaines remarques peuvent cependant être faites à partir du texte : *houses* (l. 23) n'est pas un V (et n'est pas une forme *nominalisée* ; voir suite), a un [s] et non un [z] final (avant la terminaison, *house*) ; *ascent* (64) également peut être opposé à *ascend* (V). On note la présence de *support / support* l. 22 qui sont des mots de deux syllabes à préfixe non séparable pouvant être ou des N ou des V, mais on ne retrouve pas l'opposition accentuelle que l'on a, par exemple, avec *present* (N) / *present* (V). Cet aspect peut donc être signalé pour montrer que l'on a ici des formes où le schéma accentuel ne serait pas modifié, mais ne doit pas être développé ici.

Une forme nominalisée du V provient d'un verbe : on pourra éventuellement discuter de la difficulté, notamment, sans dictionnaire, et en synchronie, de savoir s'il s'agit d'une forme nominalisée du V, ou d'une forme verbalisée du N, voire d'une forme indifférenciée : il faut que la base que l'on retrouve dans le nom soit également verbale, mais l'ordre d'apparition de l'une et de l'autre forme n'est pas toujours immédiatement apparent. On note un grand nombre de formes dans le texte pouvant être soit N, soit V : par ex. *form* (13), *light* (23), *risk* (32), *ground* (36), *stack* (33), *sound* (72), *chain* (34), *move* (2), *promise* (55), *neglect* (56), *light* (23), *light* (72), *sound* (72), *etc.*, sont tous potentiellement, hors présence de marques morphologiques et hors contexte, ou bien verbales ou bien nominales. On peut rappeler quelques critères possibles : historiques (avant tout ?), les types de gloses possibles (e.g. *a flash = something that flashes*), éventuellement le sémantisme (voir *infra*).

On pourra également comparer les formes nominalisées du V et celles des propositions, mais il ne s'agit pas de glisser vers une analyse complète des propositions. Les formes en *V-ing* sont ici parfois des formes nominalisées du V seulement (*ricking-rod* (20), *tethering chains* (34)). *V-ing* permet de nominaliser toute une proposition : *worked entirely by feeling with his hands*. (18) / *so chary of running risk* (31) / *Fancy finding you here at such an hour* = test *fancy that*, toute la proposition a un statut nominal (57), mais le verbe en *V-ing* conserve son statut verbal (cf. *you* COD de *finding*). On pourra évoquer l'idée de l'existence de *gradients* de nominalisation (se reporter aux ouvrages au programme, notamment Khalifa: 2004), par exemple *polished by handling* < *by feeling with his hands*, seul le deuxième a une complémentation de type similaire au V. Mais on fera attention à revenir aux formes nominalisées du verbe et à ne pas sortir du sujet.

On pourra aussi évoquer le fait que si dans certaines formes, on retrouve le V pour ainsi dire directement, on notera aussi la présence de formes qui peuvent sembler nominalisées mais dont la base verbale n'existe pas, ou pas vraiment, ou dont on peut discuter l'autonomie (bases « liées », voir Tournier dans la bibliographie). *Position*, par exemple, est une dérivation opaque en anglais.

On pourra rappeler aussi à quoi sert une forme nominalisée du V : elle permet de faire entrer une forme verbale dans une position verbale dans la phrase (ex. *polished by handling* (18) la nominalisation permet de faire entrer *handling* dans une construction prépositionnelle).

Il est également possible d'évoquer des degrés de lexicalisation, ainsi *flash(es)* est une entrée de dictionnaire, *handling*, avec *V-ing*, ne l'est pas forcément.

#### · DIFFERENTS TYPES DE NOMINALISATION PRESENTS DANS LE TEXTE

(NB. Seuls les types de nominalisation présents dans le texte doivent être étudiés).

On trouve principalement :

- *V-ing*
- *V+-ion*
- Un nom d'agent, formé ici avec le suffixe *-or*
- Et un grand nombre de conversions

#### **V-ING.**

Quelques pistes d'analyse :

- ➔ Les gradients de nominalisation possibles avec *V-ing* (si cela n'a pas été dit en première partie) : le verbe peut garder, ou non, sa complémentation verbale, ce qui fait qu'il peut être très proche d'un N (*by handling* ; *engraving* (12)) ou avoir un statut plus intermédiaire entre V et N : *by feeling with his hands*. (18), *of running risk* (31), *Fancy finding you here at such an hour* (57)...
- ➔ On peut rappeler le fait que toutes les formes en *V-ing* ne sont pas nominalisées – en se concentrant sur un exemple en contraste, par exemple (ne pas inclure des parties hors-sujet !) : ainsi *approaching* (3) est un adjectif.
- ➔ On pourra faire des manipulations permettant de caractériser des formes dont la nature est éventuellement moins évidente : par ex. *tethering chain* (33-4), la manipulation en *chain for tethering* indique une nature plutôt nominale, ainsi que *ricking-rod* (20), *rod for ricking*.

- Il est également possible de discuter du statut sémantique de *-ing* ; a-t-il une dimension encore proche de la valeur aspectuelle de BE +V-*ing* ici ou s'agit-il d'un « simple » convertisseur N/V dans les exemples du texte ?

#### **-ION.**

- On pourra s'appuyer sur *reverberation* pour montrer que le suffixe nominalisant est plutôt –ION et pas –ATION, puisque –AT(E) est déjà dans le verbe (*reverberate*).
- On pourra aussi noter la présence de *confusion* (15), *direction* (13), *position* (11). Le degré de nominalisation est éventuellement plus grand qu'avec –ING, dans la mesure où ces mots ici n'ont pas de complémentation verbale.
- Le degré de transparence de la formation peut être discuté (*position*), s'il ne l'a pas encore été.
- Une dimension phonétique peut également être abordée (modification du schéma accentuel en raison de la présence du suffixe, « lion rule » : *reverberate* /0100/ mais *reverberation* /02010/).

**N D'AGENT** : Il n'y en a qu'un seul dans le texte : *lightning-conductor* (38). Le suffixe n'est pas ici –er mais –or, mais il sert bien à indiquer celui qui V : *a conductor is someone/ something who/ which conducts something*. On note ici que le verbe *conduct* garde « sa » complémentation, *conduct lightning*. On a ici la création d'un nom composé.

**CONVERSION.** On en trouve un grand nombre dans le texte : *rumble* (2), *peal* (4), *rumbles* (10), *rattles* (10), *smack* (25), *spring* (40), *shout* (40) ... et le cas remarquable dans le texte de *support* utilisé comme verbe et comme nom l. 22. On peut discuter du statut de nominalisation du V pour des formes converties, dans la mesure où il n'y a pas de marquage (formes « indifférenciées » ?), mais on constate bien que la position syntaxique ainsi que la morphologie sont nominales (voir *supra*). Les types de rapport sémantique entre les deux formes, verbales et nominales, peuvent être discutés, ainsi que leur degré de transparence (ex. *drop* « goutte » (28) et *drop* « tomber » : lien, mais spécialisation du sens). Voir Tournier : 2004 à ce sujet.

Il est également possible d'inclure **TO + V** dans *he resolved to descend* (27), à condition d'intégrer à l'analyse la question de la nominalisation du V en relation / opposition avec la nominalisation des propositions.

#### **· FORMES NOMINALISEES ET SEMANTISME :**

Il est possible également d'analyser la question sémantique, si elle n'a pas été abordée avant :

- Dans quelle mesure le fait d'avoir un N provenant d'un V signifie que l'on a toujours des « procès » ? C'est le cas de *flash*, *rattle*, *rumble*, etc. Ce n'est pas celui de *drop* (ou plus indirectement)
- On peut aussi, donc, discuter du lien plus ou moins resserré entre « base » et dérivé : ex. *drop* ; ex. cas de *spring* (40) intéressant (*spring* (40) vs *spring* « printemps »).
- Il est également possible de comparer les modes de nominalisation entre eux, en s'appuyant sur quelques cas ; par ex. on pourra comparer la nominalisation en V-*ing* et la conversion avec : *the shout(ing) of a fiend* (40), où l'on retrouve éventuellement une valeur aspectuelle à V-*ing* (ce qui peut être confronté à des cas où la distinction est éventuellement différente).

Les pistes évoquées ci-dessus restent des pistes et vont éventuellement au-delà de ce qui peut être abordé dans le cadre imparti ; on pourra donc s'appuyer plus particulièrement sur l'un ou l'autre de ces aspects pour construire une typologie s'appuyant sur un plan et une argumentation particulière. La typologie proposée en 2<sup>e</sup> partie peut ainsi éventuellement constituer le noyau de l'organisation, et les remarques morphologiques / sémantiques (1 et 3) intégrées, en prenant les types de nominalisation les uns après les autres. On peut également organiser la présentation à partir de la notion de gradient : gradient morphosyntaxique (+/- verbal / nominal), et gradient sémantique, éventuellement. On veillera dans tous les cas à s'appuyer sur des critères clairs et explicites, une

organisation raisonnée, et une problématisation de la question (ici, rapport N/V et statut de la « nominalisation » et des différentes formes nominalisées).

## THIS/THAT

Texte : House of Commons Debate, 24 June 1907, vol 176, cc. 910-912, de “*My Motion affirms the predominance of the House of Commons...*”, ligne 1, à “*... when the House of Lords seriously challenged the decisions of this House.*”, ligne 57 :

<http://hansard.millbanksystems.com/commons/1907/jun/24/house-of-lords>

### Un microsysteme

*This* et *that* constituent un microsysteme de démonstratifs dans lequel ils entrent dans une relation d'opposition. C'est ce micro-système qui doit être présenté.

*That* subordonnant peut être envisagé (l. 2, 5, 25, 39, 44, 48, 49, 51), bien qu'il n'entre pas dans cette opposition. **Remarques** : on veillera à ne pas interpréter les complétives comme des relatives. Toutes ces subordonnées sont des complétives, à une exception près (l. 25-26, relative) ; lorsque *that* subordonnant n'a pas de fonction à l'intérieur des propositions qu'il subordonne, il ne s'agit pas du relatif *that*, mais de la conjonction de subordination, ce que confirme l'impossibilité de substituer *which* ou *who* à *that*. Ces propositions sont donc toutes introduites par *that* conjonction, à l'exception de “*a supremacy [that comes into play after one or two more appeals to the country]*”, l. 25-26 : *that* est sujet de la proposition qu'il introduit, et on peut lui substituer *which*. Il s'agit donc d'un pronom relatif.

*This* n'est jamais subordonnant.

Les occurrences de *that* démonstratif sont toujours réalisées sous leur forme pleine (à la différence de *that* subordonnant, qu'il soit conjonction ou pronom relatif).

### A. Morphosyntaxe

**Morphologiquement**, *this* et *that* se réalisent l'un et l'autre sous deux formes différentes (***this, these // that, those***) selon une opposition de nombre entre singulier et pluriel, vérifiable par le nombre d'un N noyau, dans le cas des déterminants, ou par l'accord verbal, dans le cas des pronoms : ex. ***this great principle*** (l. 42, sg *principle*) ; ***these walls*** (l. 18, pl *walls*) ; ***that is*** (l. 24, sg *is*) ; ***those writers*** (l. 35, pl *writers*).

**Syntaxiquement**, ils reçoivent de leur distribution deux statuts différents :

- celui de déterminant (***this great principle***, l. 42, ***these walls***, l. 42 ; ***that arrangement***, l. 28 ; ***those writers***, l. 35) ;
- celui de pronom (*let us be quite clear about **this***, l. 31 ; ***that is not what we mean***, l. 27 ; *It is even admitted by **those** whose natural leanings...*, l. 7).

### B. Fonction sémantico-référentielle

En tant que déterminants comme en tant que pronoms, ils comportent le sub-morphème *th* qui correspond à un degré élevé de détermination. Ils se répartissent :

- entre un repérage par rapport à l'énonciateur (***this, these***) et un repérage par rapport au co-énonciateur (***that, those***), ou en rupture par rapport à l'énonciateur ;
- ou encore entre un repérage à dominante déictique (***this, these***) et un repérage à dominante endo-anaphorique (***that, those***) ;
- ou encore selon une opposition entre détermination proximale (***this, these***) et détermination distale (***that, those***) ;
- ou entre ouverture (***this / these***) et clôture (***that / those***).

La morphologie et la syntaxe pourront fournir les bases de la typologie.

#### 1. *This / These* déterminants

##### 1.1. *This*

**This** country (11); **this** House (17, 49, 53, 57); **this** House of Commons (37); **this** great principle (42); **this** supremacy (48)

### 1.2. **These**

**These** walls (18, 39), *in these circumstances* (52); **these** words (54)

## Déixis

Dans tous les cas le repérage par rapport à la situation d'énonciation et par rapport à l'énonciateur est pertinent. Dans tous les cas, la détermination forte a une valeur contrastive.

### Déixis stricte (exophore)

Il s'agit d'un débat tenu à la Chambre des Communes (d'où l'emploi de **this** House et de **these** walls); **this** country renvoie par exophore au pays dont les institutions sont envisagées; la détermination du syntagme se fait par indexation sur les coordonnées origine (déixis); la valeur contrastive du référent est confirmée par *at any rate*.

### Déixis et anaphore

**these circumstances** (52) renvoie aux circonstances énoncées aux l. 45-48; **this** great principle et **this** supremacy renvoient au principe de suprématie énoncé au 1<sup>er</sup> § (endo-anaphore), l. 20 (*the principle of the predominance of the House of Commons*). Ils constituent aussi le propos de l'énonciateur : le repérage par rapport à la situation d'énonciation est pertinent et exploité.

### Déixis et cataphore

*These words* (54), à la fois repérés par rapport à la situation d'énonciation et par rapport au contexte droit; ce syntagme ne s'interprète pas par anaphore; il annonce les propos cités à droite (ouverture) : *The virtue, spirit, and essence of the House of Commons consists in being the express image of the nation*.

## 2. **This** pronom

### Déixis et cataphore

*Let us be clear about this* (l. 31), seule occurrence. Le fonctionnement ici est le même que dans l'exemple précédent (*these words*, l. 54) : repérage par rapport à la situation d'énonciation; absence d'anaphore, renvoi cataphorique, développement annoncé à droite, ouverture qui vient sous la forme du contenu propositionnel *that the House of Commons is acknowledged ... as the final court in which the will of the nation is declared*.

## 3. **That / those** déterminants

### Anaphore

**That** will upon which the poet tells us our Constitution is broad-based (5); **that** will of the people (9). Il s'agit d'une reprise de *the will of the people* (l. 5), avec identification référentielle, et d'un référent connu de tous (la relative *upon which the poet tells us our Constitution is broad-based*, dans le premier cas, le syntagme prépositionnel *of the people*, dans le second, sont épithétiques, et fournissent l'un et l'autre une propriété saillante). L'emploi de *that* ne marque pas un rejet, mais un référent déterminé en contexte (et connu de tous) en dehors de tout repérage par rapport à l'énonciateur.

**That** position (12) renvoie au contenu de la phrase précédente.

Cette détermination (*that*) signale que **that** position, comme **that** will, n'est pas déterminé par rapport à l'énonciateur (pas de repérage déictique), mais que l'un et l'autre sont communément admis. Il ne s'agit pas, ici encore, de marquer un rejet, une prise de distance, mais un référent défini dans le contexte (anaphore et endophore), en dehors de toute indexation sur l'énonciateur.

**That** arrangement does not in the least fulfil the requirements of the Constitution (28)...

Renvoi à *an abstract, a deferred supremacy* (24). Définition référentielle en contexte, que l'énonciateur refuse de prendre en charge.

... *If that authority is to be usurped* (39).

Renvoi à *the authority to speak for the nation* (38); référent construit et achevé : clôture référentielle.

### Cataphore

**Those** writers to whom I have referred ... (35)

La définition de *those writers* est donnée en contexte, par le contenu de la relative. Il existe donc une corrélation entre la relative et *those*, et un effet de clôture (opposition radicale avec la cataphore opérée par *this / these*, l. 31 et l. 54).

#### 4. *That / those* pronoms

##### Anaphore

***That*** is a strictly true constitutional proposition. (2)

Renvoi endo-anaphorique au contenu de la motion ([affirmation of] *the predominance of the House of Commons as the representative House of Parliament*) sans rappel d'un lien avec l'énonciateur ; contenu envisagé en tant qu'objet préexistant en dehors de l'énonciateur.

Unless ***that*** is the example you are going to follow [...] (16)

Renvoi aux lignes 13-16, *some foreign method such as the referendum or the mandate or the plebiscite... such as was advised by both the first and third Napoleon* : le repérage se fait ici encore en dehors de l'énonciateur ; le refus de prise en charge est ici manifeste, et le repérage s'opère par rapport au co-énonciateur.

***That*** is not what we mean by the supremacy of the House of Commons (24 & 27).

Renvoi aux définitions données et récusées en amont ("*an abstract, a deferred supremacy*", l. 24 ; "*a supremacy that comes into play after one or two more appeals to the country, before which a determined resistance of the other House will give way*", l. 25-26). L'anaphore s'opère sans indexation sur l'énonciateur, à l'intérieur d'un énoncé dont la fonction est d'exprimer un refus de prise en charge.

##### Cataphore

***Those*** whose natural leanings... would lead them to a very restricted order of representative institutions. (7)

Définition d'une classe par la propriété fournie dans la relative (cf. ci-dessus *those writers to whom I have referred*) ; pas de lien explicite avec la situation d'énonciation ; clôture de la référence une fois énoncée la propriété définitoire.

La typologie devait prendre en compte le statut syntaxique de déterminant et celui de pronom. Elle pouvait se construire sur les différents modes référentiels : déixis et exophore, déixis et anaphore, déixis et cataphore ; anaphore et cataphore sans indexation sur l'énonciateur.

### Bibliographie

#### Ouvrages généraux

- J.-P. GABILAN, *Grammaire expliquée de l'anglais*. Paris : Ellipses, 2006.
- R. HUDDLESTON & G.K. PULLUM, *A Student's Introduction to English Grammar*. Cambridge: CUP, 2005.
- P. LARREYA et C. RIVIÈRE, *Grammaire explicative de l'anglais*. Paris : Longman France, 2005.
- J.R. LAPAIRE et W. ROTGÉ, *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- M. PAILLARD, *Lexicologie contrastive anglais-français. Formation des mots et construction du sens*. Paris : Ophrys, 2000.
- R. QUIRK, S. GREENBAUM, G. LEECH, J. SVARTVIK, *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman, 1985.
- J.-C. SOUESME, *Grammaire anglaise en contexte*. Paris, Ophrys, 1992.
- J. TOURNIER, *Précis de lexicologie en anglais*. Paris : Ellipses, 2004.

*Analyse logique : catégories grammaticales, types de constituants, fonctions syntaxiques :*

- F. DUBOIS-CHARLIER. & B. VAUTHERIN, *Syntaxe anglaise*. Paris, Vuibert, 1997.
- J.-C. KHALIFA, *Syntaxe de l'anglais – Théories et pratique de l'énoncé complexe*. Paris : Ophrys, 2004.

- S. ORIEZ, *Syntaxe de la phrase anglaise*. Rennes : P.U.R., 2009.
- C. RIVIÈRE, *Syntaxe simple à l'usage des anglicistes*. Paris : Ophrys, 2005.

*Ouvrages spécifiques au concours :*

- L. DUFAYE & J.-C. KHALIFA, *L'épreuve de grammaire à l'agrégation d'anglais*, Paris : Ellipses, 2006.
- G. GARNIER et C. GUIMIER, *L'épreuve de linguistique au CAPES et à l'agrégation d'anglais*. Paris : Nathan U. 1999.
- D. JAMET, C. MÉRILLOU et N. QUAYLE, *L'épreuve de linguistique à l'agrégation interne d'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.

Jean Albrespit, Catherine Chauvin, Lyndon Higgs, Rudy Loock, Jean-Marie Merle, Mireille Quivy

## Rapport sur l'explication d'un texte littéraire en langue étrangère

Le jury souhaite rappeler en préambule que les rapports des années précédentes sont des outils précieux vers lesquels tout candidat devrait se tourner. Le jury renvoie donc au rapport de la session 2010, qui présente de façon claire et exhaustive les divers aspects de la méthode du commentaire littéraire. Ne seront ajoutées ici que des remarques inspirées par les prestations de la session 2011.

Parmi les points positifs, le jury souligne qu'il a constaté avec plaisir une bonne connaissance des œuvres au programme et un effort d'organisation des idées. Cela s'est souvent traduit par une bonne contextualisation du passage et un effort de clarté dans la présentation du plan. Les candidats ont également pris le soin d'éviter les rappels historico-biographiques inutiles sur l'auteur ainsi que les longs résumés de l'intrigue dans leur introduction.

Parmi les défauts récurrents, il faut souligner une tendance persistante au placage. Il est louable de chercher à mobiliser toutes ses connaissances afin de ne pas manquer un aspect essentiel du texte ; cependant, étant donné la contrainte de temps, il est important de faire preuve de discernement pour convoquer les outils d'analyse et les connaissances les plus appropriés à l'étude du texte proposé. Ce faisant, le candidat se donne le temps de mettre en valeur les concepts opératoires retenus et de les exploiter pleinement pour mettre en relief la spécificité du texte. On rappellera notamment que, s'il est vrai que la manipulation par le narrateur est une dimension importante de *Lolita*, cela ne rend pas son étude pertinente pour tout passage de cette œuvre. Ainsi, dans le deuxième extrait de *Lolita* proposé (pp. 248-250), le plan du type : 1° Humbert Humbert comme narrateur-manipulateur/ 2° les indices qui trahissent cette manipulation/ était tout à fait inadapté.

Le second défaut majeur constaté après le placage des connaissances a été la tendance à la paraphrase : rappelons une fois encore que redire ce que dit le passage en utilisant des termes différents ne saurait en aucun cas tenir lieu d'explication de texte.

La paraphrase s'accompagne parfois de remarques psychologisantes qui relèvent d'une lecture participative et naïve du texte. Certes, les réflexions sur la psychologie des personnages (et/ou le réalisme psychologique de l'œuvre) peuvent être pertinentes (en particulier sur des œuvres comme *Far from the Madding Crowd* et *Lolita*) mais elles doivent s'inscrire dans une démarche interprétative plus générale sans sombrer dans l'identification sentimentale. Ainsi, pour expliquer le troisième extrait de *Far from the Madding Crowd*, certains candidats ont présenté des plans où chaque partie se bornait à une présentation des sentiments d'un personnage.

Certains candidats éprouvent une certaine difficulté à passer du repérage au commentaire composé. Ainsi, identifier une isotopie (lexicale ou sonore) n'est pertinent que dans la mesure où cela contribue à une lecture critique du texte et à une mise en évidence de ses enjeux profonds.

Il n'est pas superflu de rappeler que la maîtrise des outils de la narratologie est souvent indispensable au commentaire : ainsi, il faut savoir identifier le point de vue narratif et connaître les divers types de focalisation. Certains candidats ne semblent pas faire la différence entre focalisation interne à la troisième personne et focalisation zéro. Par exemple, dans le second extrait de *Far from the Madding Crowd* proposé (pp. 93-94), certains candidats n'ont pas su faire la différence entre le

point de vue de Boldwood (focalisation interne à la troisième personne) et celui du narrateur (focalisation zéro). Plus grave encore, certains candidats ne semblent pas maîtriser la distinction auteur/narrateur.

Au chapitre des outils techniques, si certains candidats montrent une richesse terminologique appréciable (polyptote, isocolon...), d'autres semblent ignorer des notions techniques de base (dramatic irony).

Même si, globalement, les connaissances des candidats étaient satisfaisantes, il reste surprenant de constater que certains ont des notions très vagues de l'histoire littéraire (le gothique par exemple), voire de l'histoire tout court (tel candidat affirmant qu'Élisabeth I régnait en 1611).

En matière de communication et d'entretien, le jury souhaite faire part des remarques suivantes :

- Trop de candidats parlent à partir de notes intégralement rédigées (revoir à ce propos les remarques faites en 2010).
- Les questions du jury n'ont pas pour but de piéger les candidats mais de les inviter à reformuler, approfondir, justifier ou affiner leurs propos ou encore à ouvrir la réflexion sur des points qui n'auraient pas été traités pendant l'exposé. Il arrive malheureusement que les candidats commettent un contresens sur un passage du texte. Ils doivent saisir dans l'entretien l'occasion qui leur est donnée de revenir sur leur interprétation.
- La gestion du temps laisse parfois à désirer et certains candidats ne parviennent pas à terminer leur commentaire: des entraînements réguliers et chronométrés sont indispensables pour se préparer à l'épreuve.

Les candidats trouveront ci-après la liste des extraits proposés ainsi que des pistes d'analyse pour deux d'entre eux.

### **William Shakespeare, *The Winter's Tale*. IV, 4, 592-678.**

L'extrait fait partie d'une longue scène (836 l.) riche en rebondissements. La scène avait débuté dans l'allégresse de la fête de la tonte avant de prendre une tournure plus dramatique avec la colère de Polyxenes et son opposition au mariage de son fils, Florizel, avec celle que tout le monde prend encore pour la fille du berger, Perdita. La fête de la tonte des moutons avait par ailleurs été pour Autolycus l'occasion d'une autre tonte, celle des paysans naïfs qui s'étaient empressés de lui acheter toute sa « camelote » (« trumpery », 594).

Après le départ de Polyxenes, Camillo propose à Florizel (dont l'amour pour Perdita n'a nullement été ébranlé par les menaces de son père) et Perdita de fuir en Sicile auprès de Leontes tandis qu'il s'efforcera de convaincre Polyxenes d'accepter le mariage. Camillo espère surtout avoir ainsi une occasion de retourner dans son pays natal en suivant Polyxenes lorsque ce dernier se lancera à la poursuite de son fils. Tout le monde manipule tout le monde et l'ironie dramatique est donc l'un des ressorts du passage (voir notamment les nombreux apartés).

C'est pendant qu'ils mettent au point les détails de la fuite des amants qu'ils rencontrent Autolycus (en train de se féliciter du succès de ses affaires), qui va pouvoir les aider en échangeant ses vêtements avec Florizel afin que celui-ci puisse embarquer discrètement pour la Sicile.

## Remarques.

- Le passage ne pouvait être traité que si le candidat avait une connaissance suffisamment fine de la pièce pour bien resituer l'extrait à un moment complexe de l'intrigue.
- Les thèmes principaux du passage, en particulier sa dimension métathéâtrale, ne devaient cependant pas dérouter un candidat bien préparé.

## Pistes d'analyse.

### 1. Comedy and Carnival.

Even though the situation of the lovers is worrying (albeit conventionally 'comic'), the passage is clearly one of comedy with even a touch of the carnivalesque.

#### - Conventional comedy.

→ The situation of the lovers, although potentially tragic (star-crossed lovers), is above all a stock-in-trade of comedy: the father who opposes what he views as a degrading union; the help received by the lovers, including help coming from a street-wise rogue; the audience who already know that Perdita is no mere shepherdess and who therefore quietly wait for the final revelation (the real question for the audience is the comic one of the means of the revelation and not the tragic one of whether there will be a revelation or not).

→ Camillo and Florizel resort to the conventional tricks of comedy: disguises and mistaken identities (630-631) (which also characterized the beginning of the scene with the unperceived disguises of Polyxenes and Camillo).

#### - Defusing tragic potentialities.

Autolycus's initial disparaging assessment of 'honesty' (592) could be worrying, especially when put together with his obvious and deliberate relish in committing evil. One may be reminded of Richard III or Edmund. Yet, Autolycus turns out to be a harmless and comic figure and one feels that for all his desire to do evil, his earlier deception of the shepherdesses and clown was the just result of their naivety and foolishness.

#### - The Successful Rogue.

One specifically comic aspect of the extract which could not fail to appeal to a popular audience is the figure of Autolycus as a successful rogue. The energy of the character, together with his nerve and confidence in his own cunning (most apparent in his boasting of all the trinkets he has managed to sell, 596-599) undoubtedly give him the appeal of a popular hero, effecting the revenge of the outcast against the middle-class peasants and yeomen.

#### - Carnivalism.

This 'center-staging' of the outcast goes hand in hand with an inversion of social values and roles which gives the passage a peculiar carnivalesque dimension.

→ Autolycus's 'shearing' of the shepherds can be seen as a kind of social levelling which is characteristic of carnival.

→ The result of the exchange of clothes is that Autolycus becomes, at least visually, Florizel's social superior, thus effecting a carnivalesque inversion of social hierarchies. Note that Autolycus will not fail to take advantage of his new social position by deceiving the shepherd and the clown in the rest of the scene.

→ The structure of the passage (starting and ending with Autolycus soliloquizing on stage) testifies to the control he has acquired over the stage. In both cases, beginning and end, his discourse heralds the triumph of cunning and 'knavery' (592-593/675-678). In this world where social and moral standards are turned upside down, Autolycus appears as a **king of carnival**.

### 2. Good coming out of evil.

In this carnivalesque world, traditional moral values disintegrate and the passage (together with the play) shows that certain forms of evil are necessary means to achieve good.

#### - Autolycus and Camillo.

→ The case of Autolycus is obvious. His 'profession' (678) is knavery and he commits evil for no other reason than that it is evil (675-678). However, his decision not to inform Polyxenes will paradoxically turn out to be a 'good' decision, which will be instrumental in bringing about the happy end.

→ The case of Camillo is more surprising. From the beginning of the play, he has been characterized by his moral rectitude for which he even condemned himself to exile. Yet, he resorts here to a double betrayal (of Polyxenes and Florizel) in order to achieve his own ends and also to bring about the final happy reunion.

### - Disguise, fiction and lies.

In the same line of ideas, it appears that disguise, fiction and lies (the whole range of Autolycus's talents) are the paradoxical means necessary to achieve good. The idea is summarized in Camillo's insistence on the need to 'dislike the truth' (648-649).

→ Disguise becomes a universal necessity. At one point **everybody** is disguised on stage (Camillo is still wearing his disguise from the beginning of the scene; Florizel and Autolycus exchange clothes and Perdita agrees to 'dislike the truth of [her] own seeming' (648-649)).

→ The scene's numerous asides stress the discrepancy between thoughts and words and the various manipulations (623; 634; 638; 658-663).

### - 'What a fool honesty is'.

Thus, Autolycus's initial statement reverberates throughout the extract. Deception indeed dominates the world but, in the inverted context of this romance, it is all for the greater good.

## 3. Celebrating the power of fiction or the world as a stage.

### - Autolycus as playwright and actor.

Autolycus, the master of disguise and fiction and the seller of stories, can be viewed as a figure of the playwright [see S. Orgel: 'Autolycus, the essential entertainer, is the figure in this play closest to the playwright' (Oxford Classics edition, introduction, p. 52)]. But of course, Autolycus is more than the playwright - he is also an image of the perfect actor as he **constantly** plays parts.

Thus, the way he dominates the stage in this extract (see above) is a tribute to the power of the theatre. The power of fiction is stressed by Autolycus in his initial speech (604-609): art is powerful enough to hypnotise an audience whose senses are 'stuck in ears' (605).

Note: This figure of the playwright is ultimately controlled by the playwright himself: both Autolycus and Camillo will bring about events beyond their control (happy end).

### - The world as a stage.

As the master of fiction asserts his control over the world, the world becomes a stage and, in this scene, we find some clear expressions of that recurrent Shakespearian statement:

→ Just before our passage, Camillo I. 589-590.

→ 651-652: Perdita comes to realise that this is a world/play in which everybody must play a part (the lines include a possible pun on 'lies' which would contribute to the theme of fiction and deception).

[Candidates could appropriately refer to other famous examples of the 'world-as-a-stage' idea: *Macbeth*, V, 5 or *As You Like It*, II, 7]

Thus, Autolycus turns out to be the only moral authority of the play and his 'immoral morals' control a world dominated by fictions and illusions, from Leontes's original 'fancy' to Paulina's final 'magic.'

### - Autolycus and Paulina.

In this world dominated by illusions, fictions and lies, it is fitting that Autolycus and Paulina, the liar/thief and the 'witch,' should be the paradoxical instruments of the final, happy dénouement.

Autre extrait de *The Winter's Tale* donné cette année : I, 2, 264-346.

## ***Far from the Madding Crowd*, Thomas Hardy - "Boldwood looked at her [...] as she valued an artificial flower or a wax fruit" - Chapitre 17, pp. 93-94.**

**Contexte:** Ce chapitre fait écho au chapitre 12, qui a également pour cadre la place du marché. Boldwood avait alors ignoré Bathsheba, au grand dam de cette dernière. Bathsheba lui a alors envoyé une carte de St Valentin (seal : « marry me »), attirant ainsi son attention.

Il s'agit de l'un des nombreux passages où Bathsheba est objet du **regard**, ici celui de Boldwood, qui focalise pour la première fois son attention sur une femme (Bathsheba se trouvant une fois encore placée au centre des « rays of male vision », 19). C'est toutefois le regard de l'observateur, et non ce qu'il observe, qui est le centre d'intérêt ici.

L'étude du texte pourrait s'organiser autour de l'idée du déchiffrement puisqu'il s'agit pour Boldwood de lire le texte en langue étrangère qu'est Bathsheba. Un élément clef apparaît un peu plus loin: « he [Boldwood] **could not read a woman** » (97). On peut envisager un fil directeur du type: « **seeing and deciphering** ». Plus généralement, l'angle d'approche pourrait être celui des jeux de regard (qui ont si souvent été mis en relief par les critiques). « Watching Boldwood watching

Bathsheba watching a young farmer »; ou même: « watching the narrator watching Boldwood watching Bathsheba watching a young farmer and knowing she is being watched ».

### **Pistes d'analyse :**

#### **Seeing and feeling:**

- The extract stresses Boldwood's limited understanding (3). The choice of the verb 'to see' rather than 'to look' (10-13) suggests the mere impression of an image on the retina. Boldwood's perception is thus fragmentary and testifies to his inability to acquire a complete (comprehending and comprehensive) vision of Bathsheba. The blazon (10-13) is cold (the only adjective is 'correct'), as is the almost mathematical description, deprived of sensuality or eroticism (in this respect, Boldwood's vision here can be fruitfully opposed to Gabriel Oak's in chapter 3).

- Even though the vision does not allow Boldwood to understand its object, it arouses powerful emotions ('his heart began to move within him', 20). The surprising lexical choice ('move') betrays the novelty and strangeness of Boldwood's feelings. He also suffers the first pangs of jealousy. The adjective 'hot' (42) which appears at this stage will become central in the following chapter in which the narrator offers a detailed characterization of Boldwood, whose 'scopic intensity' here seems to foreshadow his depiction as a 'hotbed of tropic intensity' (96). 'Hot' is also to be contrasted with 'coolly' (39) used in reference to Bathsheba.

#### **Seeing and knowing:**

- Inexperienced gaze: because of his limited knowledge of women, Boldwood cannot read Bathsheba ('blindness', 34). He can be likened to the calf that mistakes the lantern for the moon in chapter 2 ('It had not been long accustomed to the phenomenon of eyesight', 16).

- The way he looks at Bathsheba is both direct and distant and distance contributes to the dehumanization of Bathsheba, who is turned into an abstraction ('romance in the flesh', 16; 'loveliness', which becomes 'it', 47-48). The evocation of art (31) is part of this process through which Bathsheba is dehumanized, reified and idealized by Boldwood.

- Bathsheba knows more than Boldwood, who fails to understand why she sent the Valentine card. Boldwood keeps asking himself questions but finds no answer; his utter confusion (34-35) is underlined. He needs the external help of a farmer to assess Bathsheba who, conversely, has no problem assessing her poor 'triumph' (51) (see the last sentence and the repetition of the word 'valued').

#### **Assessing value:**

- Indeed, assessing value is precisely what both characters do in this passage. The location is, of course, significant: the market place, where merchandise is on display for assessment and purchase. This could lead to a social reading of the passage (which finds countless echoes in the novel), in which marriage is viewed as a kind of cattle market from which Boldwood romantically shrinks ('it was debasing loveliness to ask it to buy and sell', 47), although he does ask a farmer to assess for him the object he covets (25-26).

- Nature and art: this assessment of value can be connected to the ongoing debate about the respective values of nature and art, which is hinted at here. As mentioned above, Boldwood needs help to assess beauty and Bathsheba turns out to be a beauty that 'neither nature nor art could improve' (19). However, the romantic idea of the superiority of nature over art is implicitly stated in Bathsheba's final assessment of her bitter triumph: 'she valued it **only** as she valued an **artificial** flower or a **wax** fruit.' (54).

#### **Reading character:**

- To Bathsheba, the face of the 'dashing young farmer' (39-40) is like 'the pages of ledger' (41). In this passage, she finds herself in a position of superiority akin to that of the narrator: she is the one who reads others as she knows the significance of the way Boldwood looks at her. This superior position is echoed in the military metaphor (50) leading to her 'triumph.' The reversal of the hackneyed topos of Petrarchan poetry testifies to an inversion of gender roles.

- As for the narrator, he reads Boldwood's look and unveils its meaning for us (21-23).

Note: significantly, he chooses to use the image of the angle of vision to explain Boldwood's difficulty in focusing (22-23).

- The use of comparisons allows him to delineate accurately the character of Boldwood (2). The comparison of women to comets (5) tells us more not only about Boldwood's vision but also about

Boldwood as a character; it suggests his hermeneutic difficulties and aptly contrasts with Oak's ability to decipher the skies. Moreover, their 'geometrical' (6) - or not - orbits remind us of the 'symmetry of his existence' (ch. 14, 80) just as the 'laws' and 'duty' (8-9) echo the description of his life as a 'Puritan Sunday lasting all the week' (ch. 14, 80). In other words, the narrator stresses those features of the character which are about to disappear as his balance is already collapsing.

#### **Distance: the comic and the clinic**

- At this stage, the narrator's presentation of Boldwood is still amused and tinged with humour. Such hints of distant amusement can be perceived in the use of generalisation: 'a man is never more credulous (...) an R.A.'s' or in the comparison of Boldwood to a reaper uncomprehendingly looking at a passing train (2). Indeed, at this stage, Boldwood's dangerousness is not yet apparent.

- This narrative distance also gives the portrait a peculiar quality as if the narrator, dissecting Boldwood's heart before us, were offering a clinical description of the process/progress of love in an inexperienced, middle-aged farmer of Wessex (20-23; 42-48).

- Yet, even if the narrative voice sounds rather amused at this stage, some elements of the forthcoming tragedy can be detected, such as the proleptic irony of describing as 'well-matched' a union that would be based on the conjunction of blindness and insensibility (34-38).

Autres extraits de *Far From the Madding Crowd* donnés cette année :

- Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, p. 230-231, « The candle was standing on a bureau close by them [...] animating her frame »

- Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, p. 191-193, « A light flapped over the scene [...] such a diabolical sound ».

Extraits de *Lolita*

-Vladimir Nabokov, *Lolita*, p. 248-250 « Perhaps he is Trapp [...] Fatface is already here. »

- Vladimir Nabokov, *Lolita*, Part I, Chapter 9, « We lived in prefabricated timber cabins [...] making patients believe they had witnessed their on conception. »

Noëlle Cuny, Claire Gallien, Gilles Sambras et Sophie Mantrant.

## **EXPLICATION D'UN TEXTE EN LANGUE ÉTRANGÈRE**

**Durée de la préparation : 3 heures**

**Durée de l'épreuve : 1 heure maximum**

**Coefficient : 2**

## Rapport sur l'explication d'un texte de civilisation en langue étrangère

### Conseils généraux

L'objectif du commentaire de civilisation est de permettre aux candidats de prendre suffisamment de distance critique lors de la lecture et de **l'analyse** du document proposé pour faire émerger les enjeux et la spécificité du texte par rapport à la question de civilisation. L'exercice requiert par conséquent des connaissances solides sur **toute** la période de la question de civilisation et une méthodologie adaptée.

Il est indispensable que les candidats portent en effet un regard critique sur le point de vue de l'auteur, tel qu'il est développé dans le document, qu'il s'agisse d'un article de presse ou d'un discours. Encore trop de candidats, même s'ils mettent en avant des connaissances solides sur la question de civilisation, ont tendance à oublier le texte lors de leur exposé. Les membres du jury regrettent trop souvent que certains candidats utilisent le texte comme prétexte pour faire un étalage de leurs connaissances sur les questions de civilisation au programme.

Le texte proposé est inévitablement représentatif d'un courant de pensée ou d'une façon particulière d'envisager les débats de la période. Il est par conséquent subjectif, et c'est précisément cette **subjectivité** qui fait tout l'intérêt du commentaire. Évoquer cette subjectivité sans s'interroger sur la stratégie sous-jacente et les motivations de l'auteur est une perte de temps. Il s'agira de s'interroger sur le point de vue de l'auteur **et** les moyens mis en œuvre pour défendre, soutenir, argumenter ou avancer son point de vue, tout en faisant ressortir sa spécificité.

Il ne suffit toutefois pas uniquement de paraphraser le texte et de reformuler les grandes idées développées dans ce dernier. Il convient plutôt d'utiliser des éléments historiques et civilisationnels pertinents **et** des outils d'analyse linguistique et littéraire afin de faire ressortir la logique interne du texte : l'argumentation et la rhétorique de l'auteur. Le texte doit par conséquent rester l'objet d'étude.

À partir des connaissances qu'ils auront acquises, les candidats s'appuieront sur la nature du texte et sa source (date et auteur) pour comprendre les intentions de l'auteur et la cible à laquelle il adresse son message, ainsi que la portée de ce dernier. La lecture approfondie du texte doit faire ressortir les concepts importants utilisés et manipulés par l'auteur, ceci afin d'éviter tout contresens sur le message de l'auteur du document. Quels sont les principaux thèmes développés ? Sont-ils placés dans un ordre particulier ? Sont-ils en contradiction avec le(s) courant(s) de pensées de la période ? Des éléments historiques sont-ils volontairement omis ou transformés ? À quelles fins ? Tout en tentant de répondre à ces questions lors de la préparation, les candidats veilleront à prendre suffisamment de recul pour porter un regard critique sur les réponses apportées.

La **contextualisation du document** présentée dans l'introduction, mise en adéquation avec les idées et les principes développés par l'auteur, permettra aux candidats de **problématiser** le texte avant d'annoncer le plan de leur démonstration. Dans la mesure où les candidats doivent proposer une **démonstration** raisonnée, le plan se veut dynamique et les transitions feront ressortir à la fois les éléments qui relèvent du constat, et ceux qui sont plus implicites. La contextualisation continue à intervenir au fil du développement, afin de mettre en perspective les propos et les arguments développés par l'auteur. Pour autant, il convient de ne pas rédiger une partie entière de données historiques sans aucune exploitation du texte ou sans appui précis sur ce dernier. Toute analyse stylistique doit être mise en relation avec les intentions de l'auteur et doit soutenir la démonstration de la rhétorique de ce dernier ; en d'autres termes, articuler le thématique et le formel. En conclusion, les candidats veilleront à n'indiquer que les éléments pertinents de la période qui suit le contexte, de manière à faire ressortir la portée historique du texte en évitant toutefois les développements hors

sujet ou hors période. Les références à l'historiographie, ne serait-ce que les grandes tendances, sont les bienvenues, mais doivent être exploitées à bon escient.

Pour la session 2011, les programmes de civilisation américaine et britannique étaient les suivants :

- « Le Sud de l'après Guerre de Sécession : de la Reconstruction à la re-ségrégation - 1865-1896 »,
- « Le parti libéral en Grande Bretagne de 1906 à 1924 »

On invite les candidats à se reporter aux conseils méthodologiques de préparation de l'épreuve donnés dans le rapport 2006.

Les commissions de civilisation.

## Exemple de sujet de civilisation américaine

**Source Booker T. Washington, Atlanta Exposition Address, Atlanta, Georgia, September 18, 1895.**

Le texte retenu ici est un extrait du « Atlanta Compromise Speech », discours prononcé par Booker T. Washington le 18 septembre 1895 à Atlanta, à l'occasion de la troisième exposition universelle organisée par la ville.

- Dans la mesure du possible, le jury recommande vivement aux candidats lors de la préparation tout au long de l'année, à partir du texte de cadrage du sujet notamment, de repérer et de recenser les points de vue ou quelques informations sur les figures et sur les divers événements incontournables de la question de civilisation. L'auteur et son discours figurant dans le cadrage du sujet, on pouvait s'attendre à ce que les candidats aient des connaissances solides en la matière, même s'il ne s'agissait pas bien sûr ici de proposer en guise de commentaire une biographie de Booker T. Washington. Puisque la question de civilisation portait sur le Sud, il fallait s'interroger sur la façon dont le discours et les idées par l'auteur participaient aux débats de la période et la question du Sud.

On pouvait ainsi dégager du texte la stratégie spécifique prônée par l'auteur dans l'avancée et la protection des droits civiques des Noirs du Sud (gradualisme) et sa solution au problème noir (accepter temporairement la ségrégation raciale), ou encore la façon dont il construit la place et l'avenir des Noirs dans le Sud à la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Les candidats n'étaient pas invités à simplement paraphraser les idées du discours, mais à montrer comment le texte retenu apportait un regard différent sur la gestion de la question raciale à l'époque. La vision de Washington présente en effet un intérêt particulier pour la question de civilisation, car elle offre le point de vue d'un dirigeant africain-américain sur la question, qui plus est, un point de vue bien particulier sur la stratégie de lutte à adopter au regard de la situation économique, sociale et politique des Noirs dans la section qui regroupe à l'époque neuf Noirs sur dix.

- Il est vivement recommandé aux candidats de dégager les non-dits du texte ou les transformations volontaires de la réalité, ce qui implique une bonne connaissance du contexte. Encore une fois, il est important que les candidats s'interrogent sur l'intérêt du texte par rapport à la question de civilisation.

La situation raciale et économique des Noirs dans le Sud permet de faire ressortir les éléments suivants : manque d'opportunités économiques des Noirs dans le Sud du fait du racisme et du manque de moyens ; violence raciale, intimidation et fraude électorale ; vote progressif dans les Etats du Sud de lois réduisant les droits civiques des Noirs et l'accès aux mêmes espaces publics que les Blancs (Jim Crow laws). Le recul vis-à-vis des avancées de la Reconstruction en ce qui concerne les droits civiques des Noirs. En effet, l'invalidation du *Civil Rights Act* de 1875 par la Cour Suprême dans les *Civil Rights Cases* (1883) mène à la prolifération de diverses lois ségrégationnistes dans les Etats du Sud. Or, l'analyse des non-dits du texte montre que les éléments mentionnés précédemment ne figurent pas dans l'extrait du discours de Washington. Le contexte dans lequel le discours est prononcé et les publics auxquels il s'adresse expliquent le ton volontairement diplomatique et la précaution prise par l'auteur pour ne pas y faire référence, et offrir un tout autre portrait de la situation passée, présente et future des Noirs du Sud. En effet, la majorité du public présent lors du discours d'ouverture de l'exposition était constitué de Sudistes blancs, et d'investisseurs venus du Nord auxquels il faut ajouter quelques spectateurs noirs.

On pourra par conséquent s'interroger sur la construction de l'idéologie washingtonienne dans le discours, et la rhétorique mise en place pour proposer une approche fédératrice de la question raciale dans le Sud. Compte tenu de la composition de l'auditoire, l'argumentation de l'auteur s'appuie

sur plusieurs étapes : on constate en effet que, dans le discours, la place des Noirs dans le développement économique du Sud prend appui sur la création d'une interdépendance entre l'essor de la population sudiste noire et le développement économique de la région (1). Il s'agit par conséquent de délimiter soigneusement les rapports qui unissent les deux races et la place attribuée à chacun des deux groupes dans la gestion des affaires sudistes (2).

### **(1) La place des Noirs dans le développement économique du Sud**

La fierté et l'humilité (« humble », l.4 ; l.31 ; l.40-44) marquent le ton du discours de Washington dans cet état des lieux du progrès des sudistes noirs (« nearly sixteen millions of hands ») dans le paragraphe 5. Mais le portrait que l'auteur dresse de l'avancée des Noirs ces « trente dernières années » (l.33, l.55, l.60) surprend dans sa réécriture de l'histoire de la Reconstruction du Sud. En effet, il efface les avancées politiques, sociales et civiques des Noirs, et les amendements de la Reconstruction au même titre qu'il atténue les efforts mis en œuvre pour réduire l'accès des Noirs à ces nouveaux droits (« thorns and thistles », l.38-39, « *If anywhere* », l.12). Les trente années dépeintes ne font en effet référence qu'à la présence des Noirs, depuis l'émancipation dans des industries florissantes de la région, telles que l'industrie du chemin de fer ou la finance (l.35-37). Sans la moindre référence à la liberté pourtant acquise en 1865, la citoyenneté américaine ou le droit de vote, l'auteur met avant tout l'accent sur l'absence de ressources des Noirs à l'issue de l'esclavage (« a few quilts and pumpkins and chickens...miscellaneous sources », l.33-34 ; « empty-handed », l.59-60), et se réfère à leur autonomie (l.40) dans une telle progression.

Selon l'auteur, en la matière, la progression des Noirs est identique à celle des Sudistes blancs (l.59), autre élément commun qui unit les deux races, autrefois très proches pendant l'esclavage, comme le suggèrent les premières lignes de l'extrait (l.1-4). Les liens qui unissent les deux races de la section ne sont assurément pas des rapports d'égalité sociale, concept qui est volontairement refusé par l'auteur du discours (l.9, l.46). Les rapports que l'auteur tisse indéniablement entre les deux races, autrefois affectifs (voire nostalgiques) sont à présent construits sur des intérêts économiques communs, visant à inclure les Noirs dans le développement économique du Sud. Le discours de Washington repose donc sur une argumentation simple : les Noirs représentent un investissement rentable et sûr, car ils peuvent fournir aux Etats du Sud une main d'œuvre aux industries de la région plus dévouée et docile que les immigrants (ici « foreigners », l.5 que l'on peut également lire comme étant étrangers à l'histoire entre les deux races),

Mais l'essor des Noirs dans l'économie sudiste est conditionné à l'investissement des Sudistes (acceptation) et des Nordistes blancs (financement). Washington a ici conscience que l'illettrisme frappe sévèrement les Etats du Sud, et leurs habitants noirs en particulier. Si la période de la Reconstruction a été propice au développement d'un système éducatif solide dans le Sud, le retour des Démocrates au niveau local a considérablement affaibli les dispositifs mis en place par les gouvernements de la Reconstruction. Le manque de moyens financiers et d'investissement dans le développement du système scolaire offert aux Noirs du Sud peut certes expliquer cet état de fait, mais la possibilité pour ces deniers d'acquérir une instruction fait également l'objet de solides oppositions de la part de certains Sudistes blancs qui voient là une menace à l'hégémonie sudiste blanche. D'autres croient toutefois en l'éducation manuelle, industrielle, et technique des Noirs. C'est sur ces croyances que des établissements techniques destinés aux Noirs ont été fondés, notamment le *Hampton Institute*, en Virginie, dans lequel Washington enseigne, avant de devenir en juillet 1881 le directeur du *Tuskegee Institute*, institut du même genre dans l'Etat de l'Alabama, pour lequel il recherche le financement de philanthropes nordistes.

Cette interdépendance économique (l.6-8 ; l.9-10) et ce futur commun sont construits dans le texte par les nombreuses formes du futur associées aux deux races ou plus explicitement dans les structures binaires du paragraphe 4 : en fonction des efforts mis en place dans leur formation et leur

éducation à la citoyenneté américaine, les Noirs seront soit un fardeau pour les Etats du Sud ou un atout dans le développement économique, commercial et industriel de la région. On notera également que, dans ces constructions binaires, les Noirs sont ancrés dans le Sud, tout en y occupant une place bien délimitée.

## **(2) Les rapports sociaux construits par les Sudistes blancs, acceptés par les Sudistes noirs**

Les soucis de précautions exigées par le discours d'un orateur noir devant un public sudiste en majorité blanc, mène Washington à prendre appui sur une vision rassurante du Noir libre, mettant en avant sa fidélité et son obéissance au peuple sudiste blanc (I.1-8, I.74), validant ainsi une vision paternaliste et homogène des Sudistes noirs. Cette soumission/acceptation fait ressortir la vision modérée ou conservatrice de l'auteur, qui enjoint les Noirs du Sud à accepter les lois de la ségrégation des Etats du Sud implicitement et explicitement tout au long du discours, tout en prenant soin de laisser aux Sudistes blancs le pouvoir de régler eux-mêmes la question noire (« in your effort » I.60-62).

Tout comme Henry Grady tentait de mettre en avant les relations harmonieuses entre les deux races dans son célèbre discours sur le « Nouveau Sud » (1886), insistant sur le fait que les Sudistes blancs œuvraient en ce sens, Washington, quant à lui, met en avant le fait que ces efforts viennent des Noirs eux-mêmes (I.62-63, surtout I.74), invalidant toute tentative de contestation politique visant à la protection des droits des Noirs ou d'une égalité sociale (I.45-46). Ainsi, dans le paragraphe 6, l'auteur en vient à défendre sa propre stratégie tout en mettant à mal les autres tactiques envisagées par d'autres membres de la communauté noire, qu'il appelle « agitation » (I.45).

Certes, des figures politiques noires de la période, particulièrement Ida B. Wells, dénoncent farouchement et ouvertement les lynchages, dont le nombre explose au début des années 1890. Le discours qui prône la patience ne nie pas la nécessité de ces droits (I.46-47 ; I.50-51), mais il construit un champ de priorité qui commence par la nécessité pour les Noirs de « gagner » l'usage et le privilège de ces droits par le travail personnel (« earn a dollar »). La participation des Noirs dans le développement économique du Sud est donc la voie qui les mènera vers une intégration politique et sociale dans la région (I.48-50), et s'avère moins périlleuse que celle de contester la violation des droits civiques, en invoquant le respect de la loi (fédérale) et de son interprétation dans les Cours de justice. L'auteur installe une opposition entre le travail personnel pour gagner l'acceptation des Blancs et fait référence à une critique de la stratégie d'Homer Plessy et du Committee of Citizens de la Nouvelle Orléans, qui ont volontairement cherché (« artificial forcing » I.48) à remettre en question la loi des Transports en vigueur dans l'Etat de la Louisiane (*Separate Car Act*).

Aussi, l'analyse de l'extrait du discours permet de faire émerger la façon dont l'auteur construit l'articulation et le bien-fondé de son approche : la nécessité de former les Noirs du Sud à des métiers manuels est associée au concept de *self-help* (ou *uplift*), et enfin à l'approche gradualiste (ou *accommodationist*) en matière de droits civiques. Pour Washington, il est plus sage de mettre l'égalité sociale de côté, voire de la mériter, et d'accorder une priorité toute particulière à l'essor économique de la communauté. De même, l'éducation intellectuelle tant prônée par W.E.B. Dubois, autre dirigeant noir américain, est absente du discours de Washington. Bien qu'existant dans les programmes du *Tuskegee Institute*, la composition de l'auditoire pousse Washington à privilégier une approche conservatrice et un discours rassurant. Il n'est pas étonnant, étant donné le contenu du message, que Washington ait été tant acclamé par les Nordistes et Sudistes blancs après son discours. S'il a soulevé la colère de certaines figures politiques noires, le discours a surtout placé Washington dans la position de dirigeant noir, à l'échelle locale, puis nationale. Les candidats pourraient à ce moment faire ressortir les dimensions et les lectures multiples de « compromise » dans le discours (compromission ou coopération).

En conclusion, on pourrait également faire allusion à la réaction de Washington - publiée cette fois-ci dans un journal - à l'annonce de la décision de la Cour Suprême dans l'arrêt *Plessy v.*

*Ferguson*, plusieurs mois après le discours de Washington (mai 1896). Les candidats pouvaient également tenter d'aborder l'historiographie controversée sur la personnalité et la figure politique (statut de son leadership) de Washington, notamment chez ses biographes, en rappelant l'importance du discours d'Atlanta dans les écrits biographiques du personnage, et dans la lecture pragmatique ou « oncle-tomiste » de son discours.

Hélène Charlery

## Exemple de sujet de civilisation britannique

**Source** *Manifesto to the Nation*, the 1922 Liberal Party General Election Manifesto (ESP 1A 2011)

### Pré-requis de civilisation britannique

Outre les connaissances générales de civilisation britannique, la nouvelle question de civilisation britannique (le parti libéral en Grande-Bretagne, 1906-1924) suppose une bonne connaissance de la vie politique britannique et du fonctionnement des institutions. Le contexte des réformes économiques et sociales, entrecoupées par la période de la première guerre mondiale, ne suffit pas toujours pour aborder un texte dans sa complexité et nécessite des connaissances un peu plus techniques. Soulignons la nécessité de comprendre en particulier :

- l'organisation des élections (campagne manifeste, mode de scrutin,...) ;
- l'évolution de la composition de l'électorat pendant la période ;
- la spécificité de la Constitution britannique ;
- le rôle, la composition et les pouvoirs de la Chambre des Communes et de la Chambre des Lords pendant la période ;
- le système de partis et l'articulation des partis (unioniste, conservateur, travailliste) entre eux ;
- le concept de parti politique qui suppose de comprendre ses objectifs (la conquête du pouvoir) et sa structure qui englobe à la fois l'idéologie mais aussi l'organisation interne du parti libéral (leadership, groupe parlementaire, sections locales) ainsi que ses soutiens (militants, électoraux) et ressources (financières et médiatiques).

### Introduction :

Le jury insiste sur la nécessité de faire figurer les **5 éléments suivants** dans leur introduction :

- les trois premiers éléments liés à la contextualisation permettent de définir **la situation d'énonciation**.

\* **Le contexte : manifeste publié dans la perspective des élections de novembre 1922**, le parti libéral ne devait pas être entendu dans sa globalité, puis depuis les élections de 1918 ("*coupon election*" mentionnée l. 10), le parti libéral est scindé en deux :

- Les Libéraux de la Coalition dirigés par David Lloyd George qui ont remporté les élections de 1918 et ont formé une coalition gouvernementale avec les Conservateurs et à sa tête Lloyd George comme Premier Ministre.

- les Libéraux indépendants (l. 51, également surnommés les "*Wee Frees*") préalablement dirigés par Herbert Asquith en 1918, lequel a perdu son siège en 1918 avant de le retrouver à l'occasion d'une élection partielle en 1920. C'est de leur manifeste qu'il s'agit ici.

\* **La nature du document : le manifeste électoral** est un document qui présente les préférences et les grandes orientations politiques d'un parti à l'approche des élections. Le manifeste est généralement un document long dont on trouve ici une version abrégée.

\* **L'auteur** officiel du manifeste est le dirigeant du parti, ici Herbert Asquith, entouré de son équipe, que les candidats devaient identifier même s'il n'est pas explicitement nommé.

**Dans leur introduction, les candidats doivent alors rendre compte brièvement de la spécificité du texte en présentant :**

\* **La problématique** : les Libéraux indépendants se présentent comme les seuls "vrais" Libéraux et réaffirment dans ce programme les valeurs fondatrices du libéralisme, notamment le libre échange et la baisse des impôts, mais aussi les grandes réformes conduites par les gouvernements libéraux d'Asquith en matière sociale (santé, éducation, logement, égalité sociale, réforme foncière, réglementation sur les ventes d'alcool) et militaire. Ce retour aux sources idéologiques s'accompagne d'une critique du "coupon" électoral présenté comme une véritable anomalie et d'une condamnation sans appel de la Coalition de 1918 dont Lloyd George semble porter la responsabilité exclusive.

\* **Le plan du commentaire proposé.**

### **Pistes d'analyse :**

Au-delà des enjeux explicites (1<sup>ère</sup> partie), les connaissances des candidats devaient les amener progressivement à identifier la part d'implicite du texte (2<sup>ème</sup> partie) pour dégager des pistes d'interprétation sur la critique frontale de Lloyd George par les Libéraux indépendants, qui figure au premier plan de leur dénonciation de la coalition gouvernementale, les stratégies qui transparaissent derrière cette personnalisation, voire le débat historiographique qu'elle appelle (3<sup>ème</sup> partie).

### **Les Libéraux indépendants comme les seuls garants de l'orthodoxie libérale**

- Le parti se présente comme le seul parti libéral légitime et digne de ce nom ("*the one party*", l. 31) celui qui porte les valeurs traditionnelles du libéralisme, parmi lesquelles on en retrouve les grands principes : *free trade*, l. 47, *retrenchment* l. 34, *peace* l. 58. En ce sens, il prétend incarner l'esprit du libéralisme ("*the full and effective expression of the Liberal spirit*", l. 53), qui n'est pas sans rappeler le triptyque gladstonien "*peace, retrenchment and reform*".
- Le manifeste se concentre essentiellement sur le bilan – négatif – de la coalition gouvernementale (l. 1 à 55) et élabore ainsi son programme par opposition à ce qui semble se dégager comme les deux principaux éléments de ce bilan : le protectionnisme économique ("*protection*", l. 51) et l'impérialisme belligérant incarné par une politique coûteuse et aventurière ("*disastrous and costly adventures*", l.44 puis "*the policy of military adventures abroad*", l. 60-61) menée aussi bien en Irlande que dans certaines régions du monde (ex : *Mesopotamia* l. 45 sous mandat britannique depuis le traité de Sèvres de 1920 et référence implicite à l'Empire turc dont Lloyd George a encouragé le démantèlement au profit de l'expansion de la Grèce). Le manifeste consacre surtout un paragraphe entier à la condamnation des politiques répressives en Irlande ("*criminal folly*", l. 42) symbolisées, à partir de mars 1920, par l'intervention des "Black and Tans". L'assujettissement de l'Irlande par la force dans la perspective de la signature du traité anglo-irlandais de décembre 1921 apparaît comme une atteinte profonde au statut d'autonomie politique (*Home Rule*) défendu par de nombreux Libéraux depuis Gladstone ("*a futile attempt to reduce Ireland to submission by the exercise of undisciplined force*", l. 40-41).
- La critique de la coalition passe essentiellement par une dénonciation du rôle des Libéraux de Lloyd George, accusés de gaspiller les deniers publics ("*extravagance*", "*waste*", l. 25), de compromission ("*compromise*" l.24) et de corruption. L'utilisation délibérée du verbe *purchase* ("*attempts to purchase electoral support by displaying a long series of glittering promises*", l. 75-76) laisse poindre l'amertume des Libéraux indépendants dont les caisses se vident progressivement tandis que Lloyd George engage dans son organisation partisane d'importantes ressources financières par le biais du *Lloyd George Fund* qu'il était accusé, dès le printemps 1922, d'alimenter grâce à la vente de titres honorifiques à d'importants hommes d'affaires et patrons de presse, ainsi anoblis contre de l'argent (*Honours Scandal*, 1922).

### **L'appropriation paradoxale des réformes sociales**

- Le programme social et économique des Libéraux indépendants, présenté l. 62 à 71, n'est pourtant guère celui du changement. On y retrouve la liste des réformes engagées par le parti à partir de 1908 (*education, housing, public health, political and legal equality between men and women, reforms of the land system and the licensing system*) pour la plupart inspirées par

le nouveau Libéralisme du début du siècle et dont certaines ont été suspendues pendant la guerre.

- La plupart de ces réformes avaient été engagées par Asquith dès 1908 dans le cadre du *People's Budget*, élaboré alors par son Chancelier de l'Echiquier...Lloyd George ! Derrière l'attaque frontale du Premier Ministre, c'est pourtant son héritage que s'approprient ici les Libéraux indépendants en revendiquant un programme qui s'inscrit dans cette continuité. La plupart des réformes, toujours revendiquées par Lloyd George, figurent aussi dans le manifeste de la coalition de 1918. On trouve ici l'une des sources du déclin électoral des Libéraux dont se sont progressivement détournés des militants et des électeurs désorientés par la coïncidence idéologique des programmes politiques des deux factions.
- De la même manière, le dernier paragraphe de l'extrait récupère l'idée, régulièrement défendue par Lloyd George, d'un parti qui prétend représenter la nation ("*Liberals stand for the nation*", l. 74) dans son ensemble au-delà des clivages de classes et des "*vested interests*" ("*it sets the well-being of the community as a whole above the interests of any particular section of class*", l. 84-85), à l'inverse des Conservateurs, défenseurs traditionnels de la propriété foncière ou du parti travailliste (brièvement évoqué l. 54 : "*Liberalism is not Socialism*") œuvrant pour les intérêts des travailleurs. La critique de Lloyd George, architecte d'une politique qui se veut nationale (*National Liberals* : nom du parti de Lloyd George à partir de 1922), passe par une appropriation de ses propres arguments.

### Une attaque ciblée et personnelle

- Lloyd George apparaît comme la cible exclusive des Libéraux indépendants : seul son nom est cité de manière récurrente (l. 1, 4, 11 et 20). Le Premier Ministre est identifié comme l'unique responsable des dégâts apparemment causés par la coalition gouvernementale, comme s'il gouvernait seul, aveuglé par une vision autocratique du pouvoir (adjectif "*autocratic*", l. 14). Les Libéraux de la coalition ne sont jamais ainsi nommés dans le texte, encore moins mentionnés comme une entité propre, ce qui les prive d'une étiquette, *a fortiori* d'une identité partisane. L'occultation des Libéraux de la coalition comme structure partisane existante participe d'une stratégie de légitimation des Libéraux indépendants qui construisent ainsi leur identité en niant celle de leurs adversaires.
- Cette démarche explique aussi le fait que les Conservateurs ne sont pas plus directement pointés du doigt et révèle le traitement injuste qui est réservé à Lloyd George par les partisans d'Asquith. Les politiques de protectionnisme et d'impérialisme offensif, fustigées dans la première partie, sont présentées comme le résultat de la politique gouvernementale, conduite par Lloyd George, alors qu'elles sont surtout le produit de l'influence prédominante des Conservateurs. De la même façon, les accusations de gaspillage dont le gouvernement est rendu responsable, occultent le fait que, toujours sous l'influence des Conservateurs, d'importantes restrictions budgétaires étaient prévues à partir d'août 1921 (*Geddes Axe*). Les Conservateurs semblent relativement épargnés ici alors qu'ils portent leur part de responsabilité. Pourtant, à cette époque, la plupart des députés conservateurs rejette l'alliance avec Lloyd George, ce qui engendrera des divisions comparables, qui culmineront au moment du *Carlton Club Meeting* le 19 octobre 1922.
- Une interprétation subtile de cette stratégie d'attaque ciblée sur le leader aurait pu permettre aux candidats une mise en perspective historiographique. La personnalisation à l'œuvre dans cette critique de Lloyd George par les Libéraux indépendants confirme une tendance historiographique à survaloriser le rôle des leaders et à présenter la division du parti libéral essentiellement comme une guerre des chefs (Asquith/Lloyd George). Cette tendance est illustrée par l'abondance des biographies des différents acteurs de la période (Lloyd George, Asquith, Churchill,...) nourries par les mémoires, carnets, journaux intimes et correspondances, et par la multitude d'ouvrages qui se sont appuyés sur ces sources primaires pour mettre en évidence le rôle prépondérant de ces leaders (cf. travaux de l'historien K.O. Morgan sur Lloyd George).

**Conclusion** : au-delà des enjeux explicites, le manifeste électoral de 1922 qui s'appuie sur l'héritage des réformes de 1908, révèle l'incapacité des Libéraux indépendants à se renouveler. Cette continuité idéologique montre l'essoufflement d'un parti qui, de plus en plus asphyxié par le manque de militants et de ressources financières, ne parvient pas non plus à attirer des classes moyennes réfractaires aux augmentations d'impôts nécessaires aux réformes, ni à conserver un électorat ouvrier séduit par un parti travailliste en plein essor. Mais il révèle surtout, derrière les non-dits et la rhétorique manichéenne, l'ampleur du ressentiment envers Lloyd George qui animait les Libéraux indépendants, notamment Asquith, et contient les germes d'une impossible réconciliation.

Agnès Alexandre-Collier, Susan Finding et Mike Lavin.

## Rapport sur l'épreuve de restitution

Comme pour toutes les autres épreuves, il est nécessaire que le candidat qui lit ce rapport consulte également ceux des années précédentes, les conseils qui y sont donnés étant de nature cumulative. Nous résumerons donc ci-après les points essentiels à travailler et à garder en mémoire.

### PRESENTATION DE L'ÉPREUVE

L'épreuve de restitution est la dernière composante de l'épreuve sur programme (ESP) et se situe lors du dernier quart d'heure de l'interrogation.

Elle comporte deux écoutes, suivies, chacune, d'une période d'une minute repérée par un signal sonore qui permet au candidat de remanier ses notes. Le candidat découvre avant l'épreuve le titre du document, lequel mentionne le thème principal qu'il aborde.

La restitution elle-même se fait en langue anglaise et doit respecter les critères suivants :

- **Restitution exacte** des chiffres, dates, éléments de localisation, acronymes, noms propres qui appartiennent au bagage culturel de l'angliciste, mots-clés incontournables qui organisent le déchiffrement du document.
- **Restitution sous forme de reformulation** du contenu global de l'enregistrement en respectant sa chronologie.
- Si possible, une **introduction** précisant la source, le nombre d'intervenants, le thème général, la tonalité du document.

Le compte rendu se fait dans une langue de bonne venue dont la correction est appréciée au même titre que l'anglais produit lors de l'épreuve d'explication de texte. L'expression se doit d'être aussi fluide que possible et d'éviter les temps morts qui nuisent à la qualité de la chaîne parlée.

### L'ENTRETIEN

Le jury pose au candidat quelques questions qui ont pour but soit de vérifier la compréhension de certains éléments de sa restitution, soit de l'inviter à compléter son compte rendu à l'aide de détails qu'il aurait omis.

### TYPLOGIE DES DOCUMENTS SONORES

La longueur des documents est d'environ 2 minutes. La difficulté en est calibrée et les sujets sont tous liés à une actualité récente.

Les sources sont authentiques et proviennent le plus souvent des radios anglophones accessibles via le web (BBC, NPR News, ABC, Radio New Zealand, VOA...).

### CONSEILS

L'**entraînement** seul peut conduire le candidat à une bonne performance. Les difficultés majeures sont liées à :

- la rapidité de la prise de notes
- l'organisation des informations
- la pratique d'une écoute sélective systématique

Les **liens** entre les informations doivent également être repérés, certaines étant redondantes, d'autres contrastives, d'autres encore explicatives.

Il est essentiel de se limiter au **contenu exact du document**, tout commentaire personnel ou ajout d'informations extérieures à l'enregistrement ne correspondant pas au format de l'exercice.

La langue des intervenants comporte nécessairement des collocations et idiomes qui ne peuvent se comprendre à l'écoute s'ils n'ont pas été acquis antérieurement. Un **approfondissement lexical** et un travail sur la **langue contemporaine** sont des pré-requis incontournables.

### RESSOURCES

Pour mémoire, et peut-être pour permettre à certains de commencer à travailler les champs lexicaux moins bien connus, voici quelques thèmes explorés cette année par les documents proposés.

*An interview with Tony Blair*

*The Emperor of Exmoor*

*Walberswick ferry, Suffolk*

*Households face hunger*  
*US food insecurity*  
*Hutton's public sector pensions warning*  
*Unfamiliar accents*  
*Australia overconsuming*  
*A new poverty index*  
*The housing dilemma*  
*Cuts to Humanities Program*  
*Sterilisation for drug addicts*

[Il est également possible de s'entraîner à l'aide des documents proposés aux autres concours (CAPES et agrégation externe) qui sont disponibles sur le site de la SAES à l'adresse [www.saes.org](http://www.saes.org), rubrique « Concours » puis « annales »]

Le jury a noté avec satisfaction que la prestation des candidats était meilleure cette année que les années passées, ce qui témoigne du sérieux apporté à leur préparation. Les notes vont de 0 à 20 et le jury a eu le plaisir d'attribuer plusieurs fois des notes extrêmement bonnes, à des anglophones comme à des non-anglophones.

Gagner des points en restitution est une bonne stratégie et le travail nécessaire à la réussite de cet objectif peut être mené très facilement, grâce à une exposition régulière à la langue, voire à un travail systématique sur l'oral, seul ou, par exemple, en classe avec les élèves si le candidat en a l'opportunité.

Fabienne AGUADO, Joris CHOMILIER, Mireille QUIVY

## Qualité de la langue orale

Le présent rapport reprend les grandes lignes du rapport de l'année précédente.

Comme nous l'avions alors rappelé, la maîtrise de l'anglais parlé fait l'objet d'une évaluation spécifique au sein de l'épreuve sur programme. Les critères pris en compte pour l'évaluation sont multiples : accentuation des mots, intonation des phrases, débit, pertinence du lexique, rigueur grammaticale et syntaxique, qualité de la chaîne parlée, réalisation des phonèmes. Les candidats interrogés sont des enseignants déjà en exercice. Il est donc bien légitime que le jury ait des exigences fortes quant au modèle linguistique proposé : celui-ci se doit d'être d'excellente tenue, tant du point de vue phonologique que sur un plan lexical et grammatical.

Dans l'ensemble, le jury a apprécié la qualité des prestations fournies par de nombreux candidats qui maîtrisent grammaire et syntaxe, et possèdent un lexique très varié. On s'attachera cependant dans le présent rapport à décrire les défauts rencontrés lors d'autres prestations, en espérant que les candidats futurs y trouvent matière à réflexion et se rendent compte des exigences très élevées de ce concours en termes d'authenticité linguistique.

La qualité globale de l'anglais est appréciée à travers des activités différentes qui correspondent aux différentes sous-épreuves : thème oral, commentaire, entretien, compréhension-restitution. A cet égard, le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur plusieurs points :

- Il est naturel au cours d'une épreuve d'une heure avec son lot de stress inévitable que les candidats soient amenés ponctuellement à se corriger ou à manifester une hésitation, lexicale ou phonologique, en particulier dans les tout premiers instants de l'épreuve, lorsqu'il s'agit de poser sa voix. Cependant, la multiplication de ces moments de « flottement » nuit inévitablement à la fluidité du discours et peut révéler un problème linguistique structurel.
- Au cours de l'épreuve de compréhension-restitution, les candidats semblent parfois si concentrés sur le contenu de l'enregistrement que la qualité de leur anglais, tant sur le plan de la prononciation que de la rigueur grammaticale, décroît brutalement. Il convient de rappeler que les efforts d'authenticité linguistique doivent être soutenus tout au long de la prestation.
- Les candidats doivent maîtriser leur communication de bout en bout. Le jury est parfois surpris d'entendre des remarques supposées scander leur prise de parole (*\*I will pass to the commentary, \*I must now take a pen, \*I now need to turn to the literature, \*I don't have that much time left ...*) et qui manquent cruellement d'authenticité.
- La capacité à communiquer constitue également un élément essentiel de l'évaluation. Elle se manifeste à travers la clarté dans la démonstration, la capacité à s'adresser à l'ensemble de son public sans se réfugier en permanence dans ses notes et sans privilégier le contact visuel avec un membre de la commission au détriment des autres, une voix correctement posée, un débit ni trop rapide ni trop lent. En somme, la prestation doit être suffisamment vivante pour capter l'attention de l'auditoire et ainsi emporter sa conviction. On doit déplorer cette année

une tendance de nombreux candidats à lire intégralement de longs passages rédigés (souvent, introduction et conclusion), sans même regarder le jury, à un rythme (trop) soutenu. Par contraste, la prise de parole plus spontanée, lors de l'entretien, est souvent plus laborieuse.

D'une manière générale, le jury recommande expressément aux candidats un entraînement régulier à l'oral dès le début de l'année, sans attendre les résultats de l'admissibilité. La pratique régulière de leur métier dans leurs établissements respectifs devrait les y aider, mais ne saurait suffire. La maîtrise d'un anglais « universitaire » et d'un registre de langue approprié ne peut s'improviser. Il faut bien sûr s'entraîner assidûment, et saisir toutes les occasions d'améliorer constamment la richesse de la langue. L'écoute régulière d'anglais authentique grâce aux multiples possibilités qu'offre aujourd'hui Internet doit accompagner la préparation des candidats et plus généralement leur « formation continue » personnelle.

### Phonétique et prononciation :

#### Réalisation des phonèmes vocaliques

- On a encore pu observer cette année une tendance récurrente chez certains candidats à neutraliser l'opposition entre /i:/ long /i/ bref. Cela risque de déboucher sur des homophonies pour le moins regrettables à ce niveau d'exigence : *reach / rich, this / these, did / deed* ... En outre, lorsque les deux sons sont correctement différenciés, le /i/ bref est trop souvent réalisé « à la française ».
- De même, le piège classique des graphies en -aw-, -au- ou encore -ought- n'a pas toujours été évité. Rappelons que **author, draw, fraud, audience, cause, daughter, awful, law, thought, abroad, fought** doivent être réalisés avec le phonème vocalique de *sport*, c'est-à-dire sans diphtongue.
- Diphtongues et triphongues absentes ou peu marquées : **great, angel, idea, change, danger, chamber, social, focalisation, both, modal, over, quote, most, note, opponents**. On conviendra que la liste indiquée ici ne contient pas de mots rares et devrait être à la portée d'enseignants qui les prononcent sans doute très régulièrement.
- Mauvaise réalisation de la graphie -ou- ou -ow-: **country** (dont la graphie est trompeuse, puisque réalisé avec le phonème vocalique de *cup*), **knowledge, soul** (qui doit être réalisé avec le même phonème que pour *boat*), **vow** (réalisé avec le son de *cow* et non pas celui de *boat*). Par ailleurs, des mots aussi courants que *Southern, says, journalist* ou encore *focus* ont été régulièrement prononcés de manière erronée.

## Réalisation des phonèmes consonantiques

- Quelques terminaisons en –ing ont été réalisées de façon trop marquée, avec une insistance trop nette sur la prononciation du son g.
- Le th- réalisé sous la forme d'un s français (*think* devenant *sink* (!) *theme* devenant *seem*), d'un f ou d'un z.
- Prononciation de consonnes muettes : le w dans *sword*, le b dans *debt* ou *doubt*, le l dans *would*, *should*, *could*, *calm*, *half*, ou *talk*.
- Le /h/ initial était souvent indu (*edge*, *ever*, *effort*, *education*, *opponents*, mais aussi dans les exceptions *honour*, *honest*, pourtant supposées bien connues), ou omis, y compris sur les mots extrêmement courants (*have*, *hesitation*, *here*, *half*)
- -s- réalisé /z/ (*comparison*, *isolated*) ou au contraire /s/ (*possess*, *compromise*). Attention notamment de bien veiller à distinguer *used to* et *the use* (son [s]) par rapport à *to use* (son [z]).

## Accentuation

Le tableau ci-dessous récapitule quelques-unes des erreurs les plus souvent entendues :

Erreur relevées	Réalisation correcte
Absentee	Absentee
Adjective	Adjective
Alcohol	Alcohol
Allegory	Allegory
Ambiguity	Ambiguity
Anaphoric	Anaphoric
Beginning	Beginning
Campaign	Campaign
Characters	Characters
Comforting	Comforting
Commit	Commit
Committee	Committee
Communist	Communist
Consequences	Consequences
Decipher	Decipher
Democratic	Democratic
Derogatory	Derogatory
Develop	Develop
Economics	Economics
Effect	Effect
Emphasis	Emphasis

Euphemism	<b>E</b> uphemism
Fanaticism	Fanaticism
Grotesque	Gro <b>t</b> esque
Infamous	<b>I</b> nfamous
Italics	<b>I</b> talics
Narrative	<b>N</b> arrative
Narrator	Narrator
Necessary	<b>N</b> ecessary
Paradoxically	Parad <b>o</b> xically
Particular	Particular
Pecuniary	Pecuniary
Personification	Personification
Perverse	<b>P</b> erverse
Rationalism	<b>R</b> ationalism
Recurrent	Recurrent
Reminiscent	Reminiscent
Repetitions	Repetitions
Symbolic	<b>S</b> ymbolic
Systematically	Systematically
Unfortunately	Un <b>u</b> nfortunately
Urbanism	<b>U</b> rbanism

- L'accentuation des paires noms/verbes est souvent mal maîtrisée: *record* (v) / *record* (n) ; *construct* (v), *construct* (n), *contrast* (v) / *contrast* (n). Signalons par ailleurs une faute de prononciation fréquente : contrairement au verbe, le substantif *advocate* voit la diphtongue finale réduite à un schwa.
- L'accentuation des structures *N of N* pose souvent problème. Il convient d'accentuer correctement *House of **L**ords*, *House of **C**ommons*, *League of **N**ations* ...
- Les noms propres concernant le programme de civilisation comme de littérature devraient faire l'objet d'une attention particulière de la part des candidats qui ont tout loisir pour s'entraîner à leur prononciation dans le courant de l'année : ***V**ladimir*, ***N**abokov*, ***L**olita*, ***B**oldwood* (la voyelle dans *Bold* est celle de *cold*), ***R**osebery* (idem), ***B**athsheba* (2 réalisations possibles : ***B**athsheba* ou ***B**athsheba* mais pas \**Bathcheba*), ***L**loyd **G**eorge* (et pas \****L**loyd **G**eorge*), etc.
- La réalisation erronée de certains phonèmes vocaliques va généralement de pair avec des déplacements d'accent. Comment ne pas s'étonner devant des candidats qui persistent à commettre des erreurs élémentaires comme la réalisation d'une diphtongue induite sur \****B**ritain* (*ein*) ? De même, comme il a déjà été relevé les années précédentes, le premier -ar- de *particular* sera malheureusement prononcé comme dans *car* si l'on met l'accent sur la première syllabe au lieu de la deuxième. Un dernier exemple : il sera plus tentant de

prononcer la deuxième syllabe de *event* avec un schwa si l'on accentue la première, alors que la prononciation correcte se fait avec le -e- de *went* en accentuant plutôt la deuxième syllabe.

## **Intonation**

- Le caractère artificiel d'une intonation systématiquement montante en fin de phrase a de nouveau été relevé. Il faut rappeler qu'il ne correspond à un schéma intonatif authentique ni en *Standard British English*, ni en *General American*. Certes, dans certains pays ou régions, le schéma intonatif dit *High Rise Terminal* est très répandu. A cet égard, son imitation par un candidat francophone pourrait donc relever d'une tentative recevable si le manque d'authenticité n'était pas par ailleurs criant dans d'autres aspects de la langue.
- L'absence totale de relief dans l'intonation de la phrase est tout aussi dommageable. Comment espérer emporter la conviction en ânonnant, d'une voix monocorde et sans accentuer les syntagmes dont le sémantisme est essentiel à la diffusion du message ? Les médias modernes permettent pourtant aux candidats un contact régulier avec un anglais authentique. Il suffit de comparer, même sur un court segment, le journal télévisé d'une chaîne française et son équivalent britannique pour se rendre compte de l'extrême différence dans la mélodie des chaînes parlées.

## **Accent des candidats, registre et débit**

- Il nous appartient de rappeler que le lexique comme la prononciation doivent être des systèmes cohérents. La présence foncièrement artificielle d'un /r/ rétroflexe marqué parasitant un accent par ailleurs globalement britannique est malvenue. Ce défaut a été observé à maintes reprises et déploré par l'ensemble des commissions. Sur le plan lexical, il convient d'éviter l'intrusion d'un américanisme marqué au sein d'un discours globalement identifiable comme britannique ou vice versa.
- Par ailleurs, on veillera à adopter un débit adapté à la situation : un certain nombre de candidats ont en effet montré un débit bien trop lent, sans doute dans un souci d'améliorer la qualité phonologique de l'anglais, mais l'effet produit est bien celui d'un manque d'aisance et d'une situation de communication artificielle. L'extrême inverse a également pu être observé : on évitera un débit trop rapide qui ne permet pas au jury de prendre des notes détaillées.

## **Lexique**

Rappelons que l'anglais proposé par le candidat doit être adapté au registre d'un oral de concours et ne saurait être trop relâché. A cet égard, des expressions comme *good cops and bad cops*, *all that stuff*, *what I did in the linguistic stuff*, *gonna / wanna ...* ont pu surprendre. Il est normal que l'entretien

se déroule d'une manière plus spontanée que la prestation en autonomie du candidat, mais il ne faut pas pour autant verser dans la familiarité.

Par ailleurs, le manque de nuance lexicale et de connaissances de la terminologie propre à l'explication de texte littéraire ou civilisationnel conduit à une simplification abusive du raisonnement. Le professeur exerçant déjà en collège ou lycée devra peut-être produire des efforts pour réactiver un bagage lexical très varié et correspondant aux exigences des exercices universitaires.

L'intrusion constante de *fillers* dans le discours, sans doute censés produire dans l'esprit de certains candidats une authenticité pourtant bien factice, a peu de chances d'emporter la conviction. Ainsi, le jury a pu s'agacer ponctuellement de la multiplication des *I mean, Well, You know, Basically ...* au sein de leur discours.

Les faux-amis, y compris parmi les plus courants, posent encore parfois des problèmes : *eventually ≠ finally, actual ≠ current, mundane ≠ sophisticated, pretend ≠ claim, benefits ≠ profits ...*

Des collocations maladroites nuisent souvent à la clarté du discours et trahissent une familiarité insuffisante avec la langue. Parmi les structures maladroites relevées : *to take the power, to make research, to constitute a problem ...*

### **Grammaire et syntaxe**

Ces deux domaines ont heureusement posé peu de problèmes à la grande majorité des candidats. Nous renvoyons ici au rapport de thème oral où des erreurs plus spécifiques sont évoquées. L'hésitation entre dénombrables et indénombrables sur des mots pourtant très courants (*\*spendings, \*researches, \*progresses, \*informations*) ou encore entre *preterite* et *present perfect* ou aspect –ING et forme simple, a pu cependant ponctuellement étonner le jury.

Les candidats doivent enfin avoir conscience du fait que le jury ne leur accordera pas le bénéfice du doute en cas de réalisation hésitante des désinences grammaticales. Un –ed insuffisamment prononcé à la fin d'un prétérit ne sera pas mis sur le compte d'une prononciation trop rapide, mais bien d'une erreur grammaticale grave, remettant en cause la recevabilité du modèle pour des élèves.

En dépit de ce catalogue d'erreurs, passage obligé à vocation pédagogique de tout rapport de jury, nous souhaitons souligner le plaisir que nous avons eu à entendre de très nombreuses prestations de bon aloi qui témoignaient du plaisir des candidats à communiquer leurs connaissances en anglais.

Fabien GRENECHE, Lyndon HIGGS



**EAI ANG 1**  
Repère à reporter sur la copie

**SESSION 2011**

**AGRÉGATION  
CONCOURS INTERNE  
ET CAER**

**Section : LANGUES VIVANTES ÉTRANGÈRES  
ANGLAIS**

**COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE**

**Durée : 7 heures**

*L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.*

*Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.*

*De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.*

**NB : Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.**

**Tournez la page S.V.P.**

**Shadows in Vladimir Nabokov's *Lolita* and Stanley Kubrick's film.**



**EAI ANG 2**  
Repère à reporter sur la copie

SESSION 2011

**AGRÉGATION  
CONCOURS INTERNE  
ET CAER**

**Section : LANGUES VIVANTES ÉTRANGÈRES  
ANGLAIS**

**TRADUCTION : THÈME ET VERSION  
ASSORTIS DE L'EXPLICATION EN FRANÇAIS  
DE CHOIX DE TRADUCTION**

Durée : 5 heures

*L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.*

*Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.*

*De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.*

**NB :** *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

**Tournez la page S.V.P.**

### I- Version

On either side of a little promontory loaded with cafés and restaurants was a frisky but decorous sea, nothing like the real ocean that roared and rumbled outside the gape of the enclosing bay and barrier rocks known by everyone – and it was even on the charts – as Baxter’s Teeth. Who was Baxter? A good question, often asked, and answered by a framed sheet of skilfully antiqued paper on the wall of the restaurant at the end of the promontory, the one in the best, highest and most prestigious position. Baxter’s, it was called, claiming that the inner room of thin brick and reed had been Bill Baxter’s shack, built by his own hands. He had been a restless voyager, a seaman who had chanced on this paradise of a bay with its little tongue of rocky land. Earlier versions of the tale hinted at pacific and welcoming natives. Where did the Teeth come into it? Baxter remained an inveterate explorer of nearby shores and islands, and then, having entrusted himself to a little leaf of a boat built out of driftwood and expertise, he was wrecked one moony night on those seven black rocks, well within the sight of his little house where a storm lantern, as reliable as a lighthouse, welcomed in ships small enough to get into the bay, having negotiated the reef.

Baxter’s was now well planted with big trees that sheltered tables and attendant chairs, and on three sides below was the friendly sea.

## II- Thème

La gloriette se dresse au milieu du jardin, bâtie en bois ouvragé comme un moucharabich. Un entrelacs de lierre et de chèvrefeuille forme une coupole où le vert se décline sur divers tons, du foncé presque noir au tendre de l'amande, de la pistache, et selon l'heure et la saison, ce vert vire au bronze, au bleuâtre, au doré, à l'absinthe.

En cette fin d'après-midi d'été, son ombre embaume de senteurs, frissonne et bruit de vent léger, de bourdonnements d'abeilles. Elle a la rondeur, la plénitude d'un sein. Dans ce globe de tiédeur, de verdoisement, d'odeurs miellées, Charlam sirote un verre de thé froid. Du thé bien noir, agrémenté de quelques gouttes de citron qui lui donnent des lueurs grenat. Il fait fondre du sucre, morceau après morceau, dans une petite cuiller qu'il pose au ras du breuvage. Quand le carré de sucre blanc est transformé en un ovale bombé et ocre, il porte la cuiller à ses lèvres et en aspire lentement le contenu. « En combien de grains peut bien se décomposer ce morceau de sucre ? se demande-t-il en savourant sa becquée. Y en a-t-il autant que j'ai vécu de jours ? Moins, plus ? »

Il ferme les paupières et somnole un moment. Sa mémoire fond à l'instar du sucre humecté de thé, et pareillement se désagrège en menus grains – des lambeaux d'images, de sensations, de souvenirs. Tous ces résidus sont anciens, le présent le visite peu en rêve, en revanche il l'occupe à plein temps lorsqu'il est en éveil. Car il n'a rien perdu de sa superbe, au contraire. Plus il vieillit, plus il s'épanouit.

Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, 2008  
Ed. Albin Michel

## III

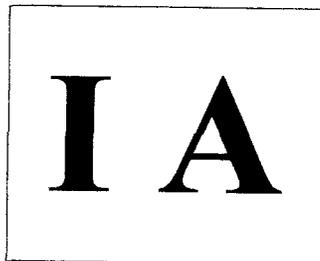
Le candidat expliquera et justifiera en français sa traduction des mots et segments soulignés dans la version et dans le thème.

# AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS

SESSION 2011

Epreuves orales

## EXPOSE DE LA PREPARATION D'UN COURS



**Ce sujet comprend 2 documents.**

- **Document 1** : "Author's Production Notes", *The Glass Menagerie*, Tennessee WILLIAMS, première représentation en 1944
- **Document 2** : Extrait de *The Glass Menagerie*, Tennessee WILLIAMS

Compte tenu des caractéristiques de ce dossier et des différentes possibilités d'exploitation qu'il offre, vous indiquerez à quel niveau d'apprentissage vous pourriez le destiner et quels objectifs vous vous fixeriez. Vous présenterez et justifierez votre démarche pour atteindre ces objectifs.

From The Glass Menagerie  
Tennessee Williams - Acting Edition  
1976 - p. 7-8

Doc A

**AUTHOR'S PRODUCTION NOTES**

Being a "memory play," *The Glass Menagerie* can be presented with unusual freedom of convention. Because of its considerably delicate or tenuous material, atmospheric touches and subtleties of direction play a particularly important part. Expressionism and all other unconventional techniques in drama have only one valid aim, and that is a closer approach to truth. When a play employs unconventional techniques, it is not, or certainly shouldn't be, trying to escape its responsibility of dealing with reality, or interpreting experience, but is actually or should be attempting to find a closer approach, a more penetrating and vivid expression of things as they are. The straight realistic play with its genuine *fridaire* and authentic ice-cubes, its characters that speak exactly as its audience speaks, corresponds to the academic landscape and has the same virtue of a photographic likeness. Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.

These remarks are not meant as a preface only to this particular play. They have to do with a conception of a new plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions if the theatre is to resume vitality as a part of our culture.

**THE MUSIC**

Another extra-literary accent in this play is provided by the use of music. A single recurring tune, "The Glass Menagerie," is used to give emotional emphasis to suitable passages. This tune is like circus music, not when you are on the grounds or in the immediate vicinity of the parade, but when you are at some distance and very likely thinking of something else. It seems under those circumstances to continue almost interminably and it weaves in and out of your preoccupied consciousness; then it is the lightest, most delicate music in the world and perhaps the saddest. It expresses the surface vivacity of life with the underlying strain of immutable and inexpressible sorrow. When you look at a piece of delicately spun glass you think of two things: how beautiful it is and how easily it can be broken. Both of those ideas should be woven into the recurring tune, which dips in and out of the play as if it were carried on a wind that changes. It serves as a thread of connection and allusion between the narrator with his separate point

in time and space and the subject of his story. Between each episode it returns as reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play. It is primarily Laura's music and therefore comes out most clearly when the play focuses upon her and the lovely fragility of glass which is her image.

**THE LIGHTING**

The lighting in the play is not realistic. In keeping with the atmosphere of memory, the stage is dim. Shafts of light are focused on selected areas or actors, sometimes in contradiction to what is the apparent center. For instance, in the quarrel scene between Tom and Amanda, in which Laura has no active part, the clearest pool of light is on her figure. This is also true of the supper scene, when her silent figure on the sofa should remain the visual center. The light upon Laura should be distinct from the others, having a peculiar pristine clarity such as light used in early religious portraits of female saints or madonnas. A certain correspondence to light in religious paintings, such as El Greco's, where the figures are radiant in atmosphere that is relatively dusky, could be effectively used throughout the play. (It will also permit a more effective use of the screen.) A free, imaginative use of light can be of enormous value in giving a mobile, plastic quality to plays of a more or less static nature.

**NOTES ON THE CHARACTERS**

**AMANDA WINGFIELD (the mother)**: A little woman of great but confused vitality, clinging frantically to another time and place. Her characterization must be carefully created, not copied from type. She is not paranoiac, but her life is paranoia. There is much to admire in Amanda, and as much to love and pity as there is to laugh at. Certainly she has endurance and a kind of heroism, and though her foolishness makes her unwittingly cruel at times, there is tenderness in her slight person.

**LAURA WINGFIELD (her daughter)**: Amanda, having failed to establish contact with reality, continues to live vitally in her illusions, but Laura's situation is even graver. A childhood illness has left her crippled, one leg slightly shorter than the other, and held in a brace. This defect need not be more than suggested on the stage. Stemming from this, Laura's separation increases till she is like a piece of her own glass collection, too exquisitely fragile to move from the shelf.

**TOM WINGFIELD (her son)**: And the narrator of the play. A poet with a job in a warehouse. His nature is not remorseless, but to escape from a trap he has to act without pity.

**JIM O'CONNOR (the gentleman caller)**: A nice, ordinary, young man.

T. W.

1/4

Doc. 2

**THE GLASS MENAGERIE**

ACT I

SCENE 1

[...]

5 TOM. I have tricks in my pocket—I have things up my sleeve—  
 but I am the opposite of the stage magician. He gives you illusion  
 that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant  
 disguise of illusion. I take you back to an alley in St. Louis. The  
 time that quaint period when the huge middle class of America was  
 matriculating from a school for the blind. Their eyes had failed  
 them, or they had failed their eyes, and so they were having their  
 fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a  
 dissolving economy.—In Spain there was revolution.—Here there  
 was only shouting and confusion and labor disturbances, some-  
 times violent, in otherwise peaceful cities such as Cleveland—  
 Chicago—Detroit. . . . That is the social background of this play  
 . . . The play is memory. (MUSIC CUE #2) Being a memory  
 play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic.—In  
 memory everything seems to happen to music.—That explains the  
 fiddle in the wings. I am the narrator of the play, and also a char-  
 acter in it. The other characters in the play are my mother,  
 Amanda, my sister, Laura, and a gentleman caller who appears in  
 the final scenes. He is the most realistic character in the play, be-  
 ing an emissary from a world that we were somehow set apart  
 from.—But having a poet's weakness for symbols, I am using this  
 character as a symbol—as the long-delayed but always expected  
 something that we live for.—There is a fifth character who doesn't  
 appear other than in a photograph hanging on the wall. When you  
 see the picture of this grinning gentleman, please remember this is  
 our father who left us a long time ago. He was a telephone man  
 who fell in love with long distance—so he gave up his job with  
 the telephone company and skipped the light fantastic out of town.  
 . . . The last we heard of him was a picture postcard from the  
 Pacific coast of Mexico, containing a message of two words—

35 "Hello—Good-bye!" and no address. (LIGHTS UP IN DINING  
 ROOM. Tom exits R. He goes off downstage, takes off his sailor  
 overcoat and skull-fitting knitted cap and remains off-stage by din-  
 ing-room R. door for his entrance cue. Amanda's voice becomes  
 audible through the portieres—i.e., gauze curtains separating din-  
 40 ing-room from living-room. Amanda and Laura are seated at a  
 drop-leaf table. Amanda is sitting in C. chair and Laura in L. chair.  
 Eating is indicated by gestures without food or utensils. Amanda  
 faces the audience. The interior of the dining-room has lit up softly  
 45 and through the scrim—gauze curtains—we see Amanda and  
 Laura seated at the table in the upstage area.)  
 AMANDA. You know, Laura, I had the funniest experience in  
 church last Sunday. The church was crowded except for one pew  
 way down front and in that was just one little woman. I smiled  
 50 very sweetly at her and said, "Excuse me, would you mind if I  
 shared this pew?" "I certainly would," she said, "this space is  
 rented." Do you know that is the first time that I ever knew that  
 the Lord rented space. (Dining-room gauze curtains open auto-  
 matically.) These Northern Episcopalians! I can understand the  
 55 Southern Episcopalians, but these Northern ones, no. (Tom enters  
 dining-room R., sips over to table and sits in chair R.) Honey,  
 don't push your food with your fingers. If you have to push your  
 food with something, the thing to use is a crust of bread. You must  
 60 chew your food. Animals have secretions in their stomachs which  
 enable them to digest their food without mastication, but human  
 beings must chew their food before they swallow it down, and  
 chew, chew. Oh, eat leisurely. Eat leisurely. A well-cooked meal  
 has many delicate flavors that have to be held in the mouth for  
 appreciation, not just gulped down. Oh, chew, chew—chew! (At  
 65 this point the scrim curtain—if the director decides to use it—the  
 one suggesting exterior wall, rises here and does not come down  
 again until just before the end of the play.) Don't you want to give  
 your salivary glands a chance to function?

2/4

65 TOM. Mother, I haven't enjoyed one bite of my dinner because of your constant directions on how to eat it. It's you that makes me hurry through my meals with your hawk-like attention to every bite I take. It's disgusting—all this discussion of animals' secretion—salivary glands—mastication! (Comes down to arm-chair in living room R., lights cigarette.)

70 AMANDA. Temperament like a Metropolitan star! You're not excused from this table.  
TOM. I'm getting a cigarette.  
AMANDA. You smoke too much.  
LAURA. (Rising.) Mother, I'll bring in the coffee.

75 AMANDA. No, no, no. You sit down. I'm going to be the colored boy today and you're going to be the lady.  
LAURA. I'm already up.  
AMANDA. Resume your seat. Resume your seat. You keep yourself fresh and pretty for the gentlemen callers. (Laura sits.)  
LAURA. I'm not expecting any gentlemen callers. (Who has been gathering dishes from table and loading them on tray.) Well, the nice thing about them is they come when they're least expected. Why, I remember one Sunday afternoon in Blue Mountain when your mother was a girl . . . (Goes out for coffee, U. R.)

80 TOM. I know what's coming now! (Laura rises.)  
LAURA. Yes. But let her tell it. (Crosses to L. of day-bed, sits.)  
TOM. Again?

85 LAURA. She loves to tell it.  
AMANDA. (Entering from R. in dining-room and coming down into living-room with tray and coffee.) I remember one Sunday afternoon in Blue Mountain when your mother was a girl she received—seventeen—gentlemen callers! (Amanda crosses to Tom at armchair R., gives him coffee, and crosses C. Laura comes to her, takes cup, resumes her place on L. of day-bed. Amanda puts tray on small table R. of day-bed, sits R. on day-bed. Inner curtain closes, light dims out.) Why, sometimes there weren't chairs enough to accommodate them all and we had to send the colored boy over to the parish house to fetch the folding chairs.

100 TOM. How did you entertain all those gentlemen callers? (Tom finally sits in armchair R.)  
AMANDA. I happened to understand the art of conversation!  
TOM. I bet you could talk!  
AMANDA. Well, I could. All the girls in my day could, I tell you.  
TOM. Yes?  
AMANDA. They knew how to entertain their gentlemen callers. It wasn't enough for a girl to be possessed of a pretty face and a graceful figure—although I wasn't slighted in either respect. She also needed to have a nimble wit and a tongue to meet all occasions.

105 TOM. What did you talk about?  
AMANDA. Why, we'd talk about things of importance going on in the world! Never anything common or coarse or vulgar. My callers were gentlemen—all! Some of the most prominent men on the Mississippi Delta—planters and sons of planters! There was young Champ Laughlin. (MUSIC CUE #3.) He later became Vice-President of the Delta Planters' Bank. And Hadley Stevenson; he was drowned in Moon Lake.—My goodness, he certainly left his widow well provided for—a hundred and fifty thousand dollars in government bonds. And the Cutrere Brothers—Wesley and Bates. Bates was one of my own bright particular beaux! But he got in a quarrel with that wild Wainwright boy and they shot it out on the floor of Moon Lake Casino. Bates was shot through the stomach. He died in the ambulance on his way to Memphis. He certainly left his widow well provided for, too—eight or ten thousand acres, no less. He never loved that woman; she just caught him on the rebound. My picture was found on him the night he died. Oh and that boy, that boy that every girl in the Delta was setting her cap for! That beautiful (MUSIC FADES OUT) brilliant young Fitzhugh boy from Greene County!

110 TOM. What did he leave his widow?  
AMANDA. He never married! What's the matter with you—you talk as though all my old admirers had turned up their toes to the daisies!

Doc 2

3/4

Doc. 2

135 TOM. Isn't this the first you've mentioned that still survives?  
 AMANDA. He made an awful lot of money. He went North to Wall Street and made a fortune. He had the Midas touch—everything that boy touched just turned to gold! (*Gets up.*) And I could have been Mrs. J. Duncan Fitzhugh—mind you! (*Crosses L. C.*) But—what did I do?—I just went out of my way and picked your father! (*Looks at picture on L. wall. Goes to small table R. of day-bed; for tray.*)

140 LAURA. (*Rises from day-bed.*) Mother, let me clear the table.  
 AMANDA. (*Crossing L. for Laura's cup, then crossing R. for Tom's.*) No, dear, you go in front and study your typewriter chart. Or practice your shorthand a little. Stay fresh and pretty! It's almost time for our gentlemen callers to start arriving. How many do you suppose we're going to entertain this afternoon? (*Tom opens curtains between dining-room and living-room for her. These close behind her, and she exits into kitchen R. Tom stands u. c. in living-room.*)

150 LAURA. (*To Amanda, off-stage.*) I don't believe we're going to receive any, Mother.

155 AMANDA. (*Off-stage.*) Not any? Not one? Why, you must be joking! Not one gentleman caller? What's the matter? Has there been a flood or a tornado?

160 LAURA. (*Crossing to typing table.*) It isn't a flood. It's not a tornado, Mother. I'm just not popular like you were in Blue Mountain. Mother's afraid that I'm going to be an old maid. (*MUSIC CUE: #4.*) (*Lights dim out. Tom exits u. c. in blackout. Laura crosses to menagerie R.*)

From The Glass Menagerie, Tennessee Williams  
 Acting Edition - 1976 - p 9 à 15

# AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS

SESSION 2011

Epreuves orales

## EXPOSE DE LA PREPARATION D'UN COURS

The text "III A" is centered within a rectangular border. The "III" is in a large, bold, serif font, and the "A" is in a slightly smaller, bold, serif font.

Ce sujet comprend 3 documents.

**Document 1** : "Rock as Art" de Camille PAGLIA, 1992

**Document 2** : *Rock'n'roll Lifestyle*, Cake, 1994

**Document 3** : Document vidéo extrait de *Vertigo 2005 U2 Live from Chicago*,  
U2, 2005

Compte tenu des caractéristiques de ce dossier et des différentes possibilités d'exploitation qu'il offre, vous indiquerez à quel niveau d'apprentissage vous pourriez le destiner et quels objectifs vous vous fixeriez. Vous présenterez et justifierez votre démarche pour atteindre ces objectifs.

## DOCUMENT 1

Rock is eating its young. Rock musicians are America's most wasted natural resource.

Popular music and film are the two great art forms of the twentieth century. In the past twenty-five years, cinema has gained academic prestige. Film courses are now a standard part of the college curriculum and grants are routinely available to noncommercial directors.

5 But rock music has yet to win the respect it deserves as the authentic voice of our time. Where rock goes, democracy follows. The dark poetry and surging Dionysian rhythms of rock have transformed the consciousness and permanently altered the sensoriums of two generations of Americans born after World War Two.

10 Rock music should not be left to the Darwinian laws of the marketplace. This natively American art form deserves national support. Foundations, corporations and Federal and state agencies that award grants in the arts should take rock musicians as seriously as composers and sculptors. Colleges and universities should designate special scholarships for talented rock musicians. Performers who have made fortunes out of rock are ethically obligated to finance such scholarships or to underwrite independent agencies to support needy musicians.

15 In rock, Romanticism still flourishes. All the Romantic archetypes of energy, passion, rebellion and demonism are still evident in the brawling, boozing bad boys of rock, storming from city to city on their lusty, groupie-dogged trail.

20 But the Romantic outlaw must have something to rebel against. The pioneers of rock were freaks, dreamers and malcontents who drew their lyricism and emotional power from the gritty rural traditions of white folk music and African-American blues.

25 Rock is a victim of its own success. What once signified rebellion is now only a high-school affectation. White suburban youth, rock's main audience, is trapped in creature comforts. Everything comes to them secondhand, through TV. And they no longer have direct contact with folk music and blues, the oral repositories of centuries of love, hate, suffering and redemption.

30 In the Sixties, rock became the dominant musical form in America. And with the shift from singles to albums, which allowed for the marketing of personalities, it also became big business. The gilded formula froze into place. Today, scouts beat the bushes for young talent, squeeze a quick album out of the band, and put them on the road. "New" material is stressed. Albums featuring cover tunes of classics, as in the early Rolling Stones records, are discouraged.

35 From the moment the Beatles could not hear themselves sing over the shrieking at Shea Stadium in the mid-Sixties, the rock concert format has become progressively less conducive to music-making. The enormous expense of huge sound systems and grandiose special effects has left no room for individualism and improvisation, no opportunity for the performers to respond to a particular audience or to their own moods. The show, with its army of technicians, is as fixed and rehearsed as the Ziegfeld Follies. Furthermore, the concert experience has degenerated. The focus has switched from the performance to raucous partying in the audience.

40 These days, rock musicians are set upon by vulture managers, who sanitize and repackage them and strip them of their unruly free will. Like sports stars, musicians are milked to the max, then dropped and cast aside when their first album doesn't sell.

Managers offer all the temptations of Mammon to young rock bands: wealth, fame and easy sex. There is not a single public voice in the culture to say to the musician: You are an artist, not a money machine. Don't sign the contract. Don't tour. Record only when you are ready. Go off on your own, like Jimi Hendrix, and live with your guitar until it becomes part of your body.

Camille PAGLIA, "Rock as Art", in *Sex, Art and American Culture*, 1992.  
(Originally published in *The New York Times*, April 16<sup>th</sup>, 1992)

**DOCUMENT 2**

Well, your CD collection looks shiny and costly.  
 How much did you pay for your bad Moto Guzzi?  
 And how much did you spend on your black leather jacket?  
 Is it you or your parents in this income tax bracket?

5 Now tickets to concerts and drinking at clubs,  
 Sometimes for music that you haven't even heard of.  
 And how much did you pay for your rock'n'roll t-shirt  
 That proves you were there,  
 That you heard of them first?

10 How do you afford your rock'n'roll lifestyle?  
 How do you afford your rock'n'roll lifestyle?  
 How do you afford your rock'n'roll lifestyle?  
 Ah, tell me.

15 How much did you pay for the chunk of his guitar,  
 The one he ruthlessly smashed at the end of the show?  
 And how much will he pay for a brand new guitar,  
 One which he'll ruthlessly smash at the end of another show?  
 And how long will the workers keep building him new ones?  
 As long as their soda cans are red, white, and blue ones.  
 20 And how long will the workers keep building him new ones?  
 As long as their soda cans are red, white, and blue ones.

Aging black leather and hospital bills,  
 Tattoo removal and dozens of pills.  
 Your liver pays dearly now for youthful magic moments,  
 25 But rock on completely with some brand new components.

How do you afford your rock'n'roll lifestyle?  
 How do you afford your rock'n'roll lifestyle?  
 How do you afford your rock'n'roll lifestyle?

30 Excess ain't rebellion.  
 You're drinking what they're selling.  
 Your self-destruction doesn't hurt them.  
 Your chaos won't convert them.  
 They're so happy to rebuild it.  
 You'll never really kill it.

35 Yeah, excess ain't rebellion.  
 You're drinking what they're selling.  
 Excess ain't rebellion.  
 You're drinking,  
 You're drinking,

40 You're drinking what they're selling

*Cake, Rock 'n' Roll Lifestyle, from the album Motorcade of Generosity, 1994*

**DOCUMENT 3**

**III A**

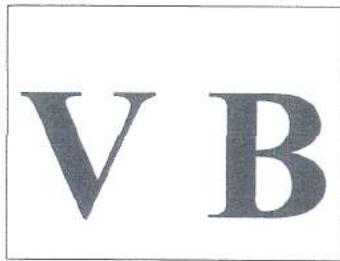
Extrait du DVD *Vertigo 2005 U2 Live from Chicago*, U2, 2005

AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS

SESSION 2011

Epreuves orales

**EXPOSE DE LA PREPARATION  
D'UN COURS**



**Ce sujet comprend 3 documents.**

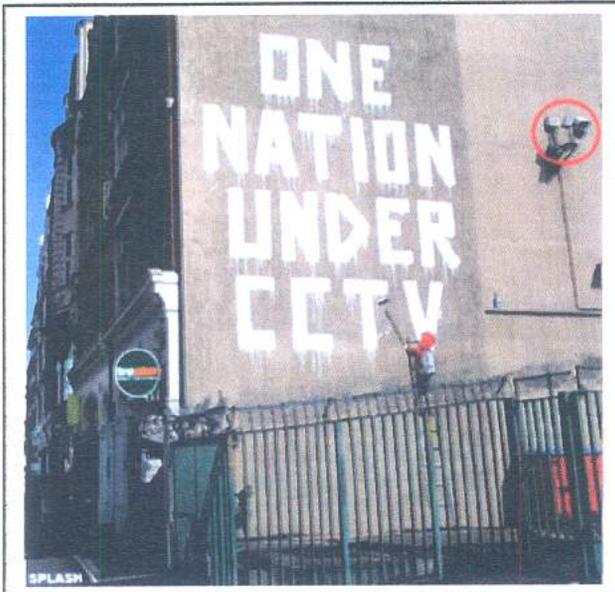
- **Document 1** : “Graffiti artist Banksy pulls off most audacious stunt”,  
extrait de *Mail Online*
- **Document 2** : “Secure beneath the Watchful Eyes”, document iconographique,  
*London Transport*
- **Document 3** : “Listen to the People”, extrait du site *Critical Reaction*

Compte tenu des caractéristiques de ce dossier et des différentes possibilités d’exploitation qu’il offre, vous indiquerez à quel niveau d’apprentissage vous pourriez le destiner et quels objectifs vous vous fixeriez. Vous présenterez et justifierez votre démarche pour atteindre ces objectifs.

Document 1

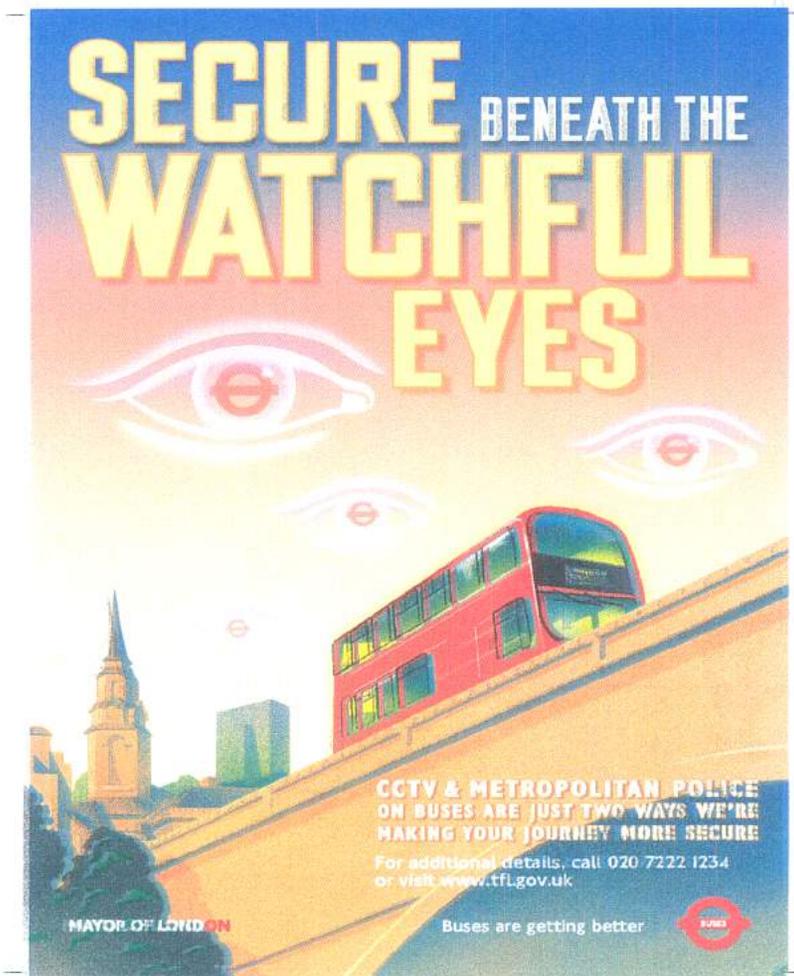
**Graffiti artist Banksy pulls off most audacious stunt to date - despite being watched by CCTV**

Mail Online 14 April 2008



Banksy pulled off an audacious stunt to produce what is believed to be his biggest work yet in central London. The secretive graffiti artist managed to erect three storeys of scaffolding behind a security fence despite being watched by a CCTV camera. Then, during darkness and hidden behind a sheet of polythene, he painted this comment on 'Big Brother' society. Yesterday the scaffolding gang returned to remove all evidence - again without the camera operator stopping them. The work, above a Post Office yard in Newman Street near Oxford Circus, shows a small boy, watched by a security guard, painting the words: 'One nation under CCTV.' Andrew Newman, 35, a businessman from Dulwich, who works locally, said: 'It was only on Sunday morning that the Post Offices guys realised what had happened.'

Document 2



This poster was found along London bus routes in October 2002, as part of an anti-crime campaign mounted by the Metropolitan Police and London's mass transit authority.

**CRITICAL REACTION**



LAW & ORDER

21/06/2010

**Listen to the People: Fight Crime, Imprison Criminals**

Document 3

CCTV and the DNA database fight crime, so why oppose them?

Philip Davies

5 The new coalition Government has pledged to remove the profiles of those individuals on the DNA database who are not successfully prosecuted after three years and to further regulate and possibly restrict Closed Circuit Television (CCTV) cameras. As someone who is a staunch defender of freedom you might think that I would be delighted about these developments. I am not. The real freedoms which I fight for are not going to be enhanced by these proposals: the first duty of Government is to protect its subjects and I believe that my freedom to go about my daily life without becoming a victim of a crime is under serious threat from these proposed changes.

10 Sabotaging some of our most technologically advanced crime fighting capabilities will also weaken our ability to catch and punish perpetrators of crimes. This is not acceptable from the public's point of view and even less palatable to the victims of these crimes, not to mention the undoubted future victims – some of whom the Government will have failed to protect in the name of civil liberties.

**In the DNA**

The main reason put forward for removing the profiles of "innocents" from the DNA database is that it is an infringement of individual civil liberties and makes innocent people feel like criminals.

[...]

15 **Reality CCTV**

20 There are many reasons given for further regulating CCTV and possibly restricting its use. These include the assertion that we have become a "surveillance state" and people are being watched all the time. It is also suggested that the image quality is poor and that some cameras do not work so they don't really help. There are concerns that CCTV images could be used for underhand purposes, that cameras are expensive to install and run and that effective policing would be far better. These are all legitimate concerns and I want to deal with them. However, simply removing cameras, reducing their numbers or regulating their use to the extent that they are worthless is yet again a highly dangerous path to go down when it comes to fighting crime.

25 CCTV is now often of a very high quality. It is often possible to see an event from different angles using the footage taken from different cameras near the scene. It is less and less common for cameras not to be working and, even if they regularly did not work, I would say fix them instead of using this as an excuse not to have them. A Scotland Yard study into the effectiveness of surveillance cameras revealed that almost every Scotland Yard murder inquiry uses CCTV footage as evidence. It helps to solve cases either by capturing the murder itself on film or tracking the movements of the suspects before or after an attack. Commander Simon Foy, Scotland Yard's head of homicide, says unambiguously that, 'CCTV plays a huge role in helping us investigate serious crime. I hope people can understand how important it is to our success in catching people who commit murder'.

30 In some areas there are CCTV cameras that are watched live by a monitoring centre. If those monitoring the cameras see a crime being committed – or even a potential crime – they call police to the scene and, if necessary, monitor the perpetrators even as they leave the scene of the crime. Unless you stationed millions of police officers everywhere – on every road, every street corner, every park etc – without CCTV these crimes would go unreported or, if later reported, more than likely undetected.

3/4

40 Not only do the police use CCTV cameras to detect crime in the first place but courts can take advantage of the video evidence to convict the perpetrators of crimes or, of course, to acquit those who have not committed crimes. In courts, CCTV is a valuable piece of evidence, being void of someone's spin or incorrect recollection. When CCTV is viewed by defendants and their solicitors it often leads to a change of plea from Not Guilty to Guilty as the evidence is clear. This invariably happens in cases where defendants were so drunk or on drugs at the time that they have no recollection of the offence, but when they see the video footage they are advised to plead guilty and take a reduction in sentence as a credit for saving a court trial.

45 If there is no need for a trial, not only is there more court time available for other matters, meaning a saving of resources, but any victims or witnesses in the case can be saved the need to come to court and give evidence which can be stressful, thoroughly unpleasant, time consuming and even cause them to lose income. And often when a case does go to trial, CCTV can be the only evidence – i.e. there aren't any "live" victims or witnesses. This can occur where those monitoring live CCTV cameras are the ones reporting a crime. Without this evidence there would be no question of a conviction as there would be nothing else in the Crown Prosecution's case. This is happening increasingly and is ensuring that those who commit offences are convicted of them. I would love to hear opponents of CCTV explain why this is a Bad Thing?

55 If CCTV evidence is simply supporting evidence in a trial it can be extremely useful too. Even, for example, where the actual incident is unclear – say in the case of an assault – as it can help to show whose evidence was accurate before and after any such assault. It could be that the defendant denies being anywhere near the scene of the crime claiming to be elsewhere at the time. If the CCTV fails to capture the incident but does record the defendant's presence then this could be an important factor in deciding the case.

60 Again, on the other side of the coin, CCTV can help acquit those who are innocent of alleged crimes. For example, Gary Wood was cleared of raping Natalie Jefferson after police studied CCTV footage of his movements that night and realised that the woman was making it up. Similarly Edmund Taylor was convicted of dangerous driving and this was only quashed on appeal when a judge was able to view CCTV footage which showed that it was a white man who had committed the offence and Mr Taylor was black.

65 So what is the real cost to our liberty of CCTV and why would the millions of images captured of millions of people round the clock cause concern? Footage of you caught by CCTV cameras on a public street where you are just 'a face in the crowd' does not challenge your right to privacy. You are walking down a public street anyway for anyone to see. If someone wanted images of you they are more likely to follow you and take their own rather than try to somehow get hold of official recordings which would be like looking for a needle in a haystack.

70 A Home Office report into Public Attitudes towards CCTV showed a high level of support for CCTV: in fact, they record levels of support at 82%. There is also a high level of support for new and additional cameras. The public in this country understand that CCTV is critically important in fighting crime, and when asked they say time and time again that they would rather have it protecting them. Opposition to it remains the preserve of elitist faddists. Let's just consider the blunt facts about this exceptionally beneficial exploitation of modern technology. CCTV acts as: a deterrent to crime; an aid to identifying crime; a means of detecting crime; and, a record of crime. All this means that those guilty of crimes are more likely to be identified, caught and punished. *And that means that those criminals are vastly more likely not to commit future crimes.* Prisons work, but the criminals need to be put in them first: CCTV does just that. Whereas, there is nothing an innocent individual can no longer do simply because of the existence of CCTV. Apart from commit a crime and get away with it, and who, other than criminals, and would-be criminals, is in favour of that?

75 *For examples of cases solved using DNA, visit the [National Policing Improvement Agency](#).*

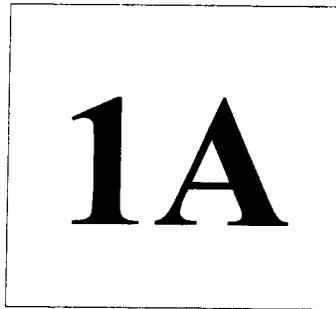
80 *Philip Davies is the Conservative MP for Shipley.*

**AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS**

**SESSION 2011**

Epreuves orales

**EXPLICATION  
EN LANGUE ETRANGERE**



**Texte :**

*Manifesto to the Nation, the 1922 Liberal Party General Election Manifesto*

**Fait de langue :**

A partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de

**TEMPS ET ASPECT**

**The Conservatives and Mr Lloyd George**

The complete collapse of the coalition Government at length gives the Electors an opportunity of pronouncing their verdict upon its performances, and of deciding where to put their trust in the future. For four years the alliance between Mr Lloyd George and the Conservative Party has dominated the affairs of the nation. This combination has now broken up in general confusion and discredit, leaving behind it an unexampled record of extravagance and failure. It must be remembered that both wings of the Coalition are responsible for its misdeeds, and neither can escape its share of public condemnation.

The circumstances of the Coupon Election were so abnormal that it was easy to be misled by the specious appeal then put forward jointly by Mr Lloyd George and Mr Bonar Law. But the events which have since happened constitute a complete justification of the warning which Liberal leaders then gave that the continuance of Coalition meant the abandonment of principle and the substitution of autocratic for Parliamentary Government.

It is now universally agreed that what the last House of Commons and the country needed was an opposition strong enough in numbers not only to express, but to make effective its criticisms both of expenditure and of policy.

**Failures of the old government**

Mr Lloyd George and his colleagues have spent as they pleased; their Peace Treaties are impossible of fulfilment; they have shown themselves equally incapable of securing good understandings abroad and of pursuing consistent policy at home. No confidence could be placed in their declarations whether in the industrial or the international sphere. The nation demands a complete change - conviction instead of compromise, economy instead of extravagance and waste.

**The Liberal Party: the only economists**

Now that economy - the supreme need of the nation - has become a popular watchword, its value is everywhere proclaimed. But the Electors will not be satisfied with the belated and coerced repentance of those who have been responsible for wasteful expenditure in the past.

The one Party in the State which has consistently fought waste, challenged estimates, moved reductions and stood for economy is the Independent Liberal Party.

It did so when economy was unpopular, and when the leaders of the late Coalition denied and ridiculed the possibility of retrenchment. The country will judge those who formed and supported the Coalition, not by what they now say, but by what they, when in power, then did.

**The Liberal Party and Ireland**

The Liberal Party rejoices that there is now general assent to the Irish settlement on the lines of Dominion Home Rule, but it must not be forgotten that for a year the Coalition was engaged in a futile attempt to reduce Ireland to submission by the exercise of undisciplined force. It was the Independent Liberals both in and out of Parliament who aroused the conscience of the country to the criminal folly of such methods, and consistently pressed the policy of conciliation which was too tardily adopted.

When the late Government led the country into disastrous and costly adventures in Russian and Mesopotamia it was again Independent Liberalism which denounced the recklessness of these enterprises.

**Free Trade**

By the terms of the compact which brought it into being the Coalition was bound to make a breach in our Free Trade system. At every stage in the series of irritating and ill-conceived measures which have hampered our industrial recovery during the last four

years, it has been Independent Liberalism that has fought the battle against Protection and Government interference. What is needed in the new Parliament is the full and effective expression of the Liberal spirit.

55 Liberalism is not Socialism. Liberalism repudiates the doctrine of warfare against private enterprise.

**Programme of the Liberal Party**

It stands for:

Peace and disarmament made secure through the League of Nations

The prompt revision and settlement of Reparation and Inter-Allied Debts.

60 Drastic Economy in public expenditure and the abandonment of the policy of military adventures abroad.

Fulfilment by the community of its responsibility for securing the workers against the hardships of unemployment, co-operation between Capital and labour, and honest and fair treatment of organised labour as the only basis of industrial peace.

65 Unqualified Free Trade with the immediate repeal of the Safeguarding of Industries Act and similar protective measures.

The defence of such essential social services as Education, Housing, and Public Health.

Political and legal equality for women and men.

70 A comprehensive reform of the existing Land System, including the Taxation and Rating of Land Values.

The democratic reform of our Licensing System.

Re-adjustment of our electoral system by the introduction of Proportional Representation.

**Liberals stand for the nation**

75 It would be easy to follow the example of others and attempt to purchase electoral support by displaying a long series of glittering promises. But the country has too much reason to know the difference between promise and performance, and the simple truth is that great and necessary schemes of social reform, involving large outlay of public money, cannot be realised unless and until real Peace has been established by a foreign

80 policy based upon and conceived in the spirit of the League of nations and National Finance is placed upon sure foundations by a course of rigorous economy. By these means, and by these means alone, can prosperity be promoted, employment assured, and taxes lightened.

85 The essence of the Liberal spirit is that it sets the well-being of the community as a whole above the interests of any particular section of class. It is this spirit which distinguishes Liberalism from any other political party which is now appealing for electoral support. The moment has come to restore Liberalism to its rightful place in the councils of the Nation.

90 ***Manifesto to the Nation, the 1922 Liberal Party General Election Manifesto.***

**AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS**

**SESSION 2011**

Epreuves orales

**EXPLICATION  
EN LANGUE ETRANGERE**

**2 A**

**Texte :**

**Booker T. Washington, Atlanta Exposition Address, September 18 1895.**

**Fait de langue :**

A partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de

**L'EXPRESSION DU DEGRE**

Booker T. Washington, Atlanta Exposition Address, Atlanta, Georgia, September 18, 1895.

Louis R. Harlan, ed., *The Booker T. Washington Papers*, (Urbana: University of Illinois Press, 1974), Vol.3, 585-587.

1 As we have proved our  
loyalty to you in the past, in nursing your children, watching by the  
sick-bed of your mothers and fathers, and often following them with  
tear-dimmed eyes to their graves, so in the future, in our humble way,  
5 we shall stand by you with a devotion that no foreigner can approach,  
ready to lay down our lives, if need be, in defense of yours, interlacing  
our industrial, commercial, civil, and religious life with yours in a way  
that shall make the interests of both races one. In all things that are  
purely social we can be as separate as the fingers, yet one as the hand  
10 in all things essential to mutual progress.

There is no defense or security for any of us except in the highest  
intelligence and development of all. If anywhere there are efforts  
tending to curtail the fullest growth of the Negro, let these efforts be  
turned into stimulating, encouraging, and making him the most useful  
15 and intelligent citizen. Effort or means so invested will pay a thousand  
per cent interest. These efforts will be twice blessed — “blessing him  
that gives and him that takes.”

There is no escape through law of man or God from the inevi-  
table: —

20 “The laws of changeless justice bind  
Oppressor with oppressed;  
And close as sin and suffering joined  
We march to fate abreast.”

Nearly sixteen millions of hands will aid you in pulling the load  
25 upward, or they will pull against you the load downward. We shall  
constitute one-third and more of the ignorance and crime of the South,  
or one-third its intelligence and progress; we shall contribute one-third  
to the business and industrial prosperity of the South, or we shall prove  
a veritable body of death, stagnating, depressing, retarding every effort  
30 to advance the body politic.

Gentlemen of the Exposition, as we present to you our humble  
effort at an exhibition of our progress, you must not expect overmuch.  
Starting thirty years ago with ownership here and there in a few quilts  
and pumpkins and chickens (gathered from miscellaneous sources),  
35 remember the path that has led from these to the inventions and pro-  
duction of agricultural implements, buggies, steam-engines, newspapers,  
books, statuary, carving, paintings, the management of drug stores  
and banks, has not been trodden without contact with thorns and  
thistles. While we take pride in what we exhibit as a result of our

40 independent efforts, we do not for a moment forget that our part in  
this exhibition would fall far short of your expectations but for the  
constant help that has come to our educational life, not only from the  
Southern states, but especially from Northern philanthropists, who  
have made their gifts a constant stream of blessing and encouragement.

45 The wisest among my race understand that the agitation of ques-  
tions of social equality is the extremest folly, and that progress in the  
enjoyment of all the privileges that will come to us must be the result  
of severe and constant struggle rather than of artificial forcing. No  
50 race that has anything to contribute to the markets of the world is  
long in any degree ostracized. It is important and right that all priv-  
ileges of the law be ours, but it is vastly more important that we be  
prepared for the exercise of these privileges. The opportunity to earn  
a dollar in a factory just now is worth infinitely more than the oppor-  
tunity to spend a dollar in an opera-house.

55 In conclusion, may I repeat that nothing in thirty years has given  
us more hope and encouragement, and drawn us so near to you of  
the white race, as this opportunity offered by the Exposition; and  
here bending, as it were, over the altar that represents the results of  
the struggles of your race and mine, both starting practically empty-  
60 handed three decades ago, I pledge that in your effort to work out  
the great and intricate problem which God has laid at the doors of  
the South, you shall have at all times the patient, sympathetic help of  
my race; only let this be constantly in mind, that, while from repre-  
sentations in these buildings of the product of field, of forest, of mine,  
70 of factory, letters, and art, much good will come, yet far above and  
beyond material benefits will be that higher good, that, let us pray  
God, will come, in a blotting out of sectional differences and racial  
animosities and suspicions, in a determination to administer absolute  
justice, in a willing obedience among all classes to the mandates of  
75 law. This, coupled with our material prosperity, will bring into our  
beloved South a new heaven and a new earth.

**AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS**

**SESSION 2011**

Epreuves orales

**EXPLICATION  
EN LANGUE ETRANGERE**

**1B**

**Texte :**

**William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV, 4, 592-678**

**Fait de langue :**

A partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de

**LES PROPOSITIONS INTRODUITES PAR « TO »**

*They talk aside*

*Enter Autolycus*

AUTOLYCUS Ha, ha, what a fool Honesty is! And Trust, his sworn brother, a very simple gentleman! I have sold all my trumpery: not a counterfeit stone, not a ribbon, glass, pomander, brooch, table-book, ballad, knife, tape, glove, shoe-tie, bracelet, horn-ring, to keep my pack from fasting. They throng who should buy first, as if my

trinkets had been hallowed and brought a benediction to the buyer; by which means I saw whose purse was best in picture; and what I saw, to my good use I remembered. My clown, who wants but something to be a reasonable man, grew so in love with the wenches' song that he would not stir his pettitoes till he had both tune and words; which so drew the rest of the herd to me that all their other senses stuck in ears: you might have pinched a placket, it was senseless; 'twas nothing to geld a codpiece of a purse; I would have filed keys off that hung in chains. No hearing, no feeling, but my sir's song, and admiring the nothing of it. So that in this time of lethargy I picked and cut most of their festival purses; and had not the old man come in with a hubbub against his daughter and the King's son and scared my choughs from the chaff, I had not left a purse alive in the whole army.

*Camillo, Florizel, and Perdita come forward*

CAMILLO

Nay, but my letters, by this means being there  
So soon as you arrive, shall clear that doubt.

FLORIZEL

And those that you'll procure from King Leontes –

CAMILLO

Shall satisfy your father.

PERDITA

Happy be you!

All that you speak shows fair.

CAMILLO (*seeing Autolycus*) Who have we here?

We'll make an instrument of this, omit

Nothing may give us aid.

AUTOLYCUS (*aside*) If they have overheard me now – why, hanging.

CAMILLO How now, good fellow! Why shak'st thou so?

Fear not, man: here's no harm intended to thee.

AUTOLYCUS I am a poor fellow, sir.

CAMILLO Why, be so still: here's nobody will steal that from thee. Yet for the outside of thy poverty we must make an exchange; therefore discase thee instantly – thou must think there's a necessity in't – and change garments with this gentleman. Though the pennyworth on his side be the worst, yet hold thee, there's some boot.

*He gives him money*

AUTOLYCUS I am a poor fellow, sir. (*Aside*) I know ye well enough.

CAMILLO Nay, prithee, dispatch. The gentleman is half flayed already.

AUTOLYCUS Are you in earnest, sir? (*Aside*) I smell the trick on't.

640 FLORIZEL Dispatch, I prithee.

AUTOLYCUS Indeed, I have had earnest, but I cannot with conscience take it.

CAMILLO Unbuckle, unbuckle.

*Florizel and Autolycus exchange garments*

Fortunate mistress – let my prophecy  
Come home to ye! – you must retire yourself  
Into some covert; take your sweetheart's hat  
And pluck it o'er your brows, muffle your face,  
Dismantle you, and, as you can, disliken  
The truth of your own seeming, that you may –  
650 For I do fear eyes over – to shipboard  
Get undescried.

PERDITA I see the play so lies  
That I must bear a part.

CAMILLO No remedy.  
Have you done there?

FLORIZEL Should I now meet my father,  
He would not call me son.

CAMILLO Nay, you shall have no hat.  
*He gives the hat to Perdita*

Come, lady, come. Farewell, my friend.

AUTOLYCUS Adieu, sir.

FLORIZEL

O Perdita, what have we twain forgot!  
Pray you, a word.

CAMILLO (*aside*)

What I do next shall be to tell the King  
Of this escape and whither they are bound;  
Wherein my hope is I shall so prevail 660  
To force him after: in whose company  
I shall re-view Sicilia, for whose sight  
I have a woman's longing.

FLORIZEL Fortune speed us!  
Thus we set on, Camillo, to th'seaside.

CAMILLO

The swifter speed the better.

*Exeunt Florizel, Perdita, and Camillo*

AUTOLYCUS I understand the business, I hear it. To have  
an open ear, a quick eye, and a nimble hand is necessary  
for a cutpurse; a good nose is requisite also, to smell out  
work for th'other senses. I see this is the time that the  
unjust man doth thrive. What an exchange had this been 670  
without boot! What a boot is here, with this exchange!  
Sure, the gods do this year connive at us, and we may do  
anything extempore. The Prince himself is about a piece  
of iniquity – stealing away from his father, with his clog  
at his heels. If I thought it were a piece of honesty to  
acquaint the King withal, I would not do't. I hold it the  
more knavery to conceal it; and therein am I constant to  
my profession.

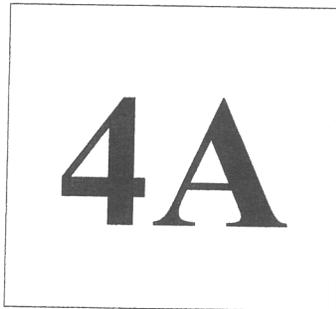
W Shakespeare, The Winter's Tale, IV, 4, 592-678

AGREGATION INTERNE D'ANGLAIS

SESSION 2011

Epreuves orales

**EXPLICATION  
EN LANGUE ETRANGERE**



**Texte :**

*Far from the Madding Crowd*, pages 93-94

**Fait de langue :**

A partir d'éléments choisis dans l'ensemble du texte, le candidat proposera une typologie et une analyse détaillée de

**N OF N / N's N**

Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (1874)

Chapter XVII; "In the Market-Place"

New York and London: Norton Critical Edition, pp. 93-94

4 Boldwood looked at her—not slyly, critically, or understandingly,  
but blankly at gaze, in the way a reaper looks up at a passing train—as  
something foreign to his element, and but dimly understood. To  
5 Boldwood women had been remote phenomena rather than necessary  
complements—comets of such uncertain aspect, movement, and  
permanence, that whether their orbits were as geometrical, un-  
changeable, and as subject to laws as his own, or as absolutely erratic  
as they superficially appeared, he had not deemed it his duty to  
consider.

10 He saw her black hair, her correct facial curves and profile, and the  
roundness of her chin and throat. He saw then the side of her eyelids,  
eyes, and lashes, and the shape of her ear. Next he noticed her figure,  
her skirt, and the very soles of her shoes.

Boldwood thought her beautiful, but wondered whether he was  
15 right in his thought, for it seemed impossible that this romance in the  
flesh, if so sweet as he imagined, could have been going on long  
without creating a commotion of delight among men, and provoking  
more inquiry than Bathsheba had done, even though that was not a  
little. To the best of his judgment neither nature nor art could improve  
20 this perfect one of an imperfect many. His heart began to move within  
him. Boldwood, it must be remembered, though forty years of age,  
had never before inspected a woman with the very centre and force of  
his glance; they had struck upon all his senses at wide angles.

Was she really beautiful? He could not assure himself that his  
25 opinion was true even now. He furtively said to a neighbour, 'Is Miss  
Everdene considered handsome?'

'O yes; she was a good deal noticed the first time she came, if you  
remember. A very handsome girl indeed.'

A man is never more credulous than in receiving favourable opin-  
30 ions on the beauty of a woman he is half, or quite, in love with; a mere  
child's word on the point has the weight of an R. A.'s.<sup>1</sup> Boldwood was  
satisfied now.

And this charming woman had in effect said to him, 'Marry me.'  
Why should she have done that strange thing? Boldwood's blindness  
35 to the difference between approving of what circumstances suggest,  
and originating what they do not suggest, was well matched by  
Bathsheba's insensibility to the possibly great issues of little begin-  
nings.

She was at this moment coolly dealing with a dashing young  
40 farmer, adding up accounts with him as indifferently as if his face had  
been the pages of a ledger. It was evident that such a nature as his had  
no attraction for a woman of Bathsheba's taste. But Boldwood grew hot  
down to his hands with an incipient jealousy; he trod for the first time  
the threshold of 'the injured lover's hell.'<sup>2</sup> His first impulse was to go  
45 and thrust himself between them. This could be done, but only in one  
way—by asking to see a sample of her corn. Boldwood renounced the  
idea. He could not make the request; it was debasing loveliness to ask it  
to buy and sell, and jarred with his conceptions of her.

All this time Bathsheba was conscious of having broken into that  
50 dignified stronghold at last. His eyes, she knew, were following her  
everywhere. This was a triumph; and had it come naturally, such a  
triumph would have been the sweeter to her for this piquing delay. But  
it had been brought about by misdirected ingenuity, and she valued it  
only as she valued an artificial flower or a wax fruit.

1. A member of the British Royal Academy of Arts, who presumably would be an authority in judging beauty.

2. An allusion to Milton's *Paradise Lost*,

Book 5, lines 449-50: "Love unlibidinous reigned, nor jealousy / Was understood, the injured lover's hell."