



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe spéciale

Section : langues vivantes

Option : anglais

Session 2022

Rapport de jury présenté par : Mme Isabelle LEGUY
Présidente du jury



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

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

SOMMAIRE

1. Le mot de la présidente.....	3
1.1 Remarques générales.....	3
1.2 Données statistiques.....	4
1.3 Préparation de la session 2023.....	4
2. Épreuve écrite d'admissibilité.....	6
2.1. Première partie : composition en anglais.....	6
2.1.1. <i>Sujet de littérature</i>	6
2.1.2. <i>Sujet de civilisation</i>	15
2.2. Deuxième partie de l'épreuve de composition : exercice de linguistique.....	20
3. Épreuves orales d'admission.....	28
3.1. Leçon, option A, B ou C.....	28
3.1.1. <i>Option A – littérature</i>	28
3.1.2. <i>Option B – civilisation</i>	34
3.1.3. <i>Option C – linguistique</i>	38
3.2. Épreuve hors programme.....	38
3.3. Mise en Perspective Didactique d'un Dossier Scientifique.....	41
4. La langue orale.....	43
Annexe.....	46

1. Le mot de la présidente

La session 2022 de l'agrégation externe spéciale section « Anglais » s'est déroulée pour la troisième année consécutive à l'université de Paris, dans des conditions d'accueil et de confort saluées par le jury et par les candidats¹. La vigilance et l'attention aux détails du personnel de l'université comme des appariteurs du SIEC² garantissent un déroulement dans de très bonnes conditions des épreuves comme des étapes préparatoires : accueil du jury et des candidats, mise en place des salles et du matériel nécessaire au concours, et accompagnement des candidats tout au long des trois journées qu'ils passent sur les lieux. Le jury se félicite qu'aucun candidat cette année n'ait renoncé à passer les épreuves orales ou abandonné avant la fin des trois journées consacrées à la phase d'admission.

À l'heure du bilan, le constat est le suivant : 5 candidats sur les 10 admissibles ont été admis ; sur les 7 postes ouverts pour la session 2022, 5 ont été pourvus. Les pages qui suivent détaillent les attendus de chaque épreuve³, ainsi que les observations sur la langue orale ; des précisions utiles pour comprendre les résultats de la session et pour préparer la suivante sont données, notamment sur les critères d'appréciation utilisés par le jury.

1.1. Remarques générales

Comme les années précédentes, les docteurs qui se sont présentés à l'agrégation spéciale d'anglais de la session 2022 avaient des parcours académiques et professionnels riches d'expériences, souvent en pays anglophone et dans des fonctions d'enseignement. Les dossiers sur lesquels s'appuie l'épreuve spécifique à ce concours – la mise en perspective didactique du dossier scientifique (MPDS) – en témoignent. Ces dossiers sont, au fil des sessions, de mieux en mieux préparés et rédigés par les candidats et, surtout, envoyés à temps⁴.

La réussite au concours repose sur la maîtrise d'un faisceau de compétences, évaluées au fil des épreuves et détaillées dans les chapitres qui suivent. **Deux points méritent cependant la plus grande attention** : la qualité de la langue écrite et parlée, d'une part ; d'autre part, comme cela fut également relevé dans l'introduction au rapport de la session 2021, la capacité à transposer des compétences développées dans un parcours universitaire pour les mettre au service de l'enseignement de l'anglais dans les collèges et lycées (y compris les classes post-baccalauréat implantées en lycée).

Les trois domaines qui font d'un professeur agrégé d'anglais un très bon généraliste – la littérature, la civilisation et la linguistique – doivent pouvoir être traités chacun à un haut niveau de précision et d'exigence scientifiques, sans atteindre pour autant l'expertise qui sera celle d'un docteur spécialisé dans l'un de ces domaines, sur un objet ou une période spécifique. Il s'agit donc tout à la fois pour les candidats de s'appuyer sur les savoirs et compétences acquis dans leurs parcours de recherche universitaire sur un sujet bien précis, et de s'en émanciper pour aborder la diversité des champs indispensables à l'enseignement de l'anglais en collège ou en lycée.

Si le domaine de spécialisation choisi par le candidat est central pour la composition écrite (entre littérature et civilisation) et pour la leçon (entre les trois options), l'épreuve hors programme, pour sa part, évalue la capacité à traiter des documents de natures et de périodes différentes, dans la perspective généraliste attendue. On ne peut que redire ici ce qui est souligné dans le rapport de 2021 : le barème valorise l'aptitude à user de la terminologie appropriée, à convoquer des concepts courants dans les études anglophones et à mettre en valeur les spécificités d'un document ou d'une période en lien avec les autres documents constitutifs du dossier, **que le domaine de référence soit la littérature, la civilisation ou l'analyse d'images**.

La maîtrise du champ lexical et de la méta-langue propres à chaque option est donc indispensable et attendue, au-delà d'une bonne, voire très bonne, maîtrise de la langue anglaise du quotidien, qu'elle relève du vécu personnel ou professionnel. En situation d'analyse et d'échange de nature universitaire, la richesse de la langue ne s'apparente pas à un exercice de style mais est garante de la nuance et de la précision du propos. En situation d'enseignement, la maîtrise par le professeur de la langue et de son fonctionnement est garante des apprentissages des élèves ou des étudiants.

¹ La mention « les candidats » ou « le candidat » fait référence aux hommes et aux femmes qui se sont présentés à ce concours.

² Le service interacadémique des examens et concours (SIEC) recrute et met à disposition le nombre d'appariteurs requis pour le bon déroulement du concours.

³ Pour la définition de chaque épreuve, voir l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié.

⁴ Les dossiers scientifiques doivent être réceptionnés par la direction générale des ressources humaines (DGRH), selon les modalités indiquées par celle-ci, au plus tard dix jours avant le début des épreuves. La réception d'un dossier au-delà de ce délai entraîne l'élimination du candidat.

1.2. Données statistiques

Rappel : Nombre de postes : 7

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 74.

Nombre de candidats non éliminés : 36, soit 48,65 % des inscrits. Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas obtenu de note éliminatoire⁵.

Nombre de candidats déclarés admissibles : 10, soit 27,78 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 4,29/20.

Moyenne des candidats admissibles : 7,34/20.

Barre d'admissibilité : 5,17/20.

- La moyenne des admissibles pour l'épreuve de commentaire est de : 8,55/20
- La moyenne des admissibles pour l'épreuve de linguistique est de : 4,93/20

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 10.

Nombre de candidats non éliminés : 10, soit 100 % des admissibles. Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire⁶.

Nombre de candidats admis sur liste principale : 5, soit 50 % des candidats admissibles.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 9,64/20

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 12,18/20

Barre d'admission : 10,10/20

- La moyenne des admis pour l'épreuve de leçon est de : 12,4.
- La moyenne des admis pour l'épreuve d'EHP est de : 10,2.
- La moyenne des admis pour l'épreuve de MPDS est de : 13,1.
- La moyenne des admis en langue orale est de : 13.

1.3. Préparation de la session 2023

Le jury ne peut que souhaiter qu'un plus grand nombre de candidats remplissant les conditions requises s'inscrivent à ce concours et passent effectivement l'épreuve d'admissibilité. Cette épreuve est le premier seuil à franchir : il faut pour cela effectuer l'ensemble de la composition, à savoir le commentaire de texte et la question de linguistique qui l'accompagne ou la traduction demandée, le cas échéant. La majorité des candidats éliminés lors de la session 2022 sont ceux qui n'ont pas traité du tout la question de linguistique, bien qu'ayant rédigé le commentaire de littérature ou de civilisation. Ne pas traiter l'une des deux parties de l'épreuve entraîne l'élimination de la copie, quelle que soit la qualité de ce qui a été effectivement remis.

⁵ À l'écrit, la note 00,00, attribuée à une « partie d'épreuve », est éliminatoire (il est par conséquent fortement recommandé de traiter les deux parties du sujet), de même que l'absence à une épreuve.

⁶ À l'oral, la note de 00,00 est éliminatoire, de même que l'absence à une épreuve.

Agrégation externe spéciale d'anglais – Session 2022

Pour les épreuves orales, il est indispensable d'avoir effectué une lecture active des œuvres au programme de littérature et des textes de cadrage pour les questions de civilisation et de linguistique. Une bonne connaissance des œuvres et des questions au programme est un préalable que complètent les appareils critiques relatifs aux différents domaines du programme.

Le jury, comme chaque année, a apporté grand soin à la rédaction des différentes parties qui composent ce rapport, afin de fournir aux candidats de la session à venir les conseils et recommandations qui leur permettront de bien comprendre ce qui est attendu dans chaque épreuve, en prenant appui concrètement sur les sujets donnés tant à l'écrit qu'à l'oral du concours. Ces indications sont particulièrement utiles – et recommandées – aux candidats qui ne sont pas inscrits à une préparation universitaire du concours. Je remercie vivement les membres du jury qui ont effectué cette tâche au nom des différentes commissions de correcteurs ou d'examineurs, et les membres du directoire pour l'ensemble de leur précieuse contribution au bon déroulement du concours ainsi que pour l'attention prêtée à la finalisation de ce rapport.

La session 2023 verra l'arrivée d'un nouveau président, à qui je souhaite une bonne installation au sein du jury et du directoire.

2. Épreuve écrite d'admissibilité

2.1. Première partie : composition en anglais

2.1.1. Sujet de littérature

Préambule :

Les futurs candidats trouveront dans les rapports des années précédentes nombre de conseils méthodologiques et bibliographiques indispensables pour préparer cette épreuve dans laquelle il est demandé de proposer une **analyse littéraire** d'un texte donné : le rapport de la session de 2021, notamment, reprend de façon remarquablement claire les attendus en termes d'attention portée au texte et à ses annexes, de construction de la problématique et du plan du devoir (introduction, développement en plusieurs parties claires et construites, conclusion) et de rédaction. La lecture de plusieurs rapports est fortement conseillée : elle permet de se confronter à plusieurs textes, styles, époques, tout en se familiarisant avec une méthode d'analyse qui, elle, demeure inchangée. Le présent rapport se concentrera donc sur le texte proposé cette année en proposant une méthode d'approche et d'analyse qui peut fort bien être transposable à tout autre texte ; puis le corrigé proposé en seconde partie montrera comment les éléments soulignés et dégagés dans cette première partie peuvent être articulés.

Analyse du texte :

Le texte proposé cette année demandait au candidat non seulement de comprendre l'action alors même qu'il pouvait ne pas connaître le roman, mais aussi de consacrer un temps indispensable à un véritable travail préparatoire à la rédaction du commentaire de façon à saisir comment Don DeLillo **décompose une scène**, devenue mythique, dans laquelle un homme vers lequel tous les regards convergent est violemment assassiné : à l'explosion du crâne du président Kennedy (au cœur de cet extrait) correspond la fragmentation du récit qui, elle-même, reflète la stupéfaction première des témoins puis leur compréhension progressive de ce à quoi ils viennent d'assister. Tout l'enjeu du passage consiste pour DeLillo à explorer un moment, proprement impensable, où l'histoire des États-Unis bascule dans une nouvelle ère faite d'incertitude et d'ambiguïté (annexe 1) ; seul un travail minutieux sur l'écriture, signature de DeLillo (annexe 2), peut espérer rendre compte de ces quelques secondes qui secouèrent une ville, Dallas, et une nation.

Présentation du roman

Libra (1988) est l'un des romans les plus célèbres de Don DeLillo, écrivain qui n'a cessé d'étudier son pays d'un point de vue historique, politique et géopolitique. *Libra* est souvent vu comme l'un des nombreux romans sur l'assassinat de Kennedy (22 novembre 1963), mais il porte plus particulièrement sur le parcours de Lee Harvey Oswald, qui a d'abord été présenté comme l'unique assassin et a été lui-même abattu quelques jours après son arrestation, lors d'un transfert entre le tribunal et la prison. Le roman offre un long portrait de ce gamin dyslexique du Bronx, à la jeunesse chaotique, qui s'engage dans les Marines tout en développant une passion pour le marxisme et l'URSS où il vit quelques années avant de rentrer aux États-Unis, frustré ; il fraye alors tant avec des milieux marxistes que des milieux conservateurs au lendemain de l'épisode de la Baie des Cochons, et finit par s'embarquer dans une vaste conspiration contre Kennedy dont il ne comprend pas la complexité. Il sera identifié comme l'assassin unique du président avant que ne se développe la polémique sur le nombre de tireurs, de balles et sur les angles des différents tirs, brouillant définitivement la perception de l'événement et empêchant toute certitude sur son déroulement. Oswald, tout au long du roman, est analysé comme un pur produit de la culture de son temps, en marge du rêve américain : fasciné par la reconnaissance qu'apporte à ses yeux l'exposition médiatique, il cherche désespérément un moyen de devenir un héros. Constamment ballotté entre différents réseaux (soviétique, CIA...) qui lui échappent malgré ses efforts considérables pour les maîtriser, Oswald est dépeint comme prisonnier d'un vaste système, jamais aux commandes de son propre destin. Le roman montre son incapacité à déchiffrer le monde historique et politique (sa dyslexie le laisse dans un brouillard permanent, sa faible maîtrise de la langue empêchant toute lecture) et ses tentatives pour entrer dans un récit historique : fasciné par Kennedy, sa célébrité, son reflet médiatique, il rêve, lui aussi, de connaître la gloire et de laisser ses initiales (triple identité, LHO, comme JFK) à la postérité. DeLillo en fait un homme double (*Libra*, le signe zodiacal d'Oswald, renvoyant aux deux plateaux de la Balance), qui vit et se regarde vivre dans le même temps, un acteur de son propre rôle qui ne cesse de s'imaginer en train de raconter son histoire à quiconque voudra la diffuser et propager son image dans une société de plus en plus habitée par les médias.

En parallèle de cette intrigue centrée sur Oswald, *Libra* donne à voir l'événement de 1963 comme **disparaissant derrière ses multiples représentations**, se développant de façon organique, ne cessant de grossir et de bifurquer. La théorie d'un « Grand Complot » qui expliquerait tout (comme celle d'un tireur unique) reste un fantasme : l'assassinat de Kennedy n'est qu'une suite de hasards, la rencontre fortuite de plusieurs conspirations/histoires (polysémie du mot « plot », que l'on retrouve l. 54 du passage et l. 1 de l'annexe 1), et l'événement est, aux yeux de DeLillo comme de l'enquêteur au cœur du roman, le symbole même d'un **réel fragmenté**, explosant en de multiples possibilités et hypothèses, écartant toute synthèse.

Les annexes

Cette vision se trouve également dans un superbe essai publié cinq ans avant le roman dans le magazine *Rolling Stone* (annexe 1 : « American Blood : A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK », 8/12/1983), dans lequel DeLillo explorait déjà la déflagration causée par l'événement (« powerful events... », annexe 1) survenu le 22/11/1963 et ses conséquences insaisissables (« ...breed their own networks of inconsistencies ») : la mort de Kennedy, diffusée en direct à la télévision et immortalisée, de façon plus précise, par un unique film amateur réalisé par un certain Zapruder (26 secondes en tout, dont 7 montrant l'assassinat lui-même), marque pour lui l'entrée des États-Unis dans une autre ère. L'assassinat devient « l'événement épistémologique de référence » (François Happe) qui remet en cause notre connaissance du réel (« a natural disaster in the heartland of the real », annexe 1). Ce film a bien entendu un intérêt historique certain, mais aux yeux de DeLillo, il incarne également le moment où le XXe siècle bascule dans la postmodernité : l'événement est bien là, fixé sur la pellicule, diffusé en direct puis scruté sans relâche depuis, mais il est également insaisissable, les images fascinant l'observateur sans toutefois livrer complètement leurs secrets ; elles figurent parmi les plus diffusées et les plus connues du XXe siècle mais demeurent largement illisibles, suscitant de multiples théories contradictoires et donc symbolisant ce monde qui a « basculé dans l'aléatoire et l'ambiguïté » (annexe 1), l'incertitude, l'irrésolution. L'événement, même analysé dans sa complexité (« dense mass of characters and events ») ne peut plus être abordé rationnellement : il défie non seulement notre compréhension mais aussi notre mémoire et nos capacités à établir un récit (« our ability to measure things, to determine weight, mass and direction, to see things as they are, recall them clearly, explain to waiting faces what happened ») ; il n'est plus que conjectures, suppositions, « jump cuts, blank spaces ».

L'annexe 1 résume donc ce que l'assassinat de JFK (sous l'appellation métonymique « Dallas ») représente pour DeLillo : un point de rupture, de bascule dans un autre monde (cf ci-dessus). À la lumière de l'annexe 1, les candidats devaient pouvoir exploiter dans le texte l'idée d'un réel fragmenté, d'un événement insaisissable ; et articuler cet élément avec la question de la représentation qui se substitue à l'explication du réel, une question qui traverse tout le passage. L'annexe 2 devait les inciter à faire particulièrement attention à la caractérisation et au travail sur le langage, premier défi de l'écriture selon DeLillo.

Composition du passage

Le passage est tiré du chapitre dédié à l'assassinat lui-même et intervient une quarantaine de pages avant la fin du roman. Malgré la sensation possible, pour le candidat, de débarquer dans un passage *in medias res* et la difficulté initiale à s'y repérer, le contexte devient rapidement transparent même lorsqu'on ne connaît pas le roman : l'événement fait partie d'une culture politique et littéraire aujourd'hui universelle, qu'éclairent ici tout d'abord des éléments comme les prénoms « Jackie » ou « Lee », l'expression récurrente « the President », la mention de la « Lincoln », avant que le nom de Kennedy n'intervienne finalement (l. 77 puis 85) et clarifie définitivement le contexte (son nom de code, « Lancer », passé à la postérité, était déjà utilisé l. 27).

Que se passe-t-il dans le passage ? Les meilleures copies ont été celles qui se sont vraiment attachées à **comprendre très précisément** le texte, à identifier tous les personnages, à décortiquer leurs réactions, à analyser comment sont juxtaposés et entrelacés les différents points de vue. Les quelques paragraphes qui précèdent cet extrait montrent Oswald se mettre en position de tir depuis la fenêtre d'un immeuble bordant le trajet de la voiture présidentielle, mais aussi les autres tireurs de la conspiration se positionner sans qu'il le sache ; le cortège se met en route, les spectateurs venus le voir passer applaudissent et prennent des photos, les deux couples, assis face à face dans la décapotable, saluent. Juste avant le passage, Oswald tire par deux fois : à ses yeux, la première balle touche Kennedy à la gorge (d'où la description du président atteint une première fois, l. 3-4), la seconde atteint le gouverneur Connally (Hargis le voit s'effondrer sur son siège, l. 11-12). Au milieu du passage, il tire sa troisième balle mais manque son objectif (l. 49-50) ; en revanche, il voit clairement le président à nouveau touché, et reste perplexe, puis comprend qu'il doit y avoir un autre tireur.

Si l'on griffonne tout en lisant le passage (le dessin fait souvent partie de l'explication de texte !), on arrive à une représentation assez précise de l'événement tant les détails sont nombreux, disséminés tout au long du texte et au milieu d'une confusion seulement apparente : par exemple, le fait que Hargis et Hill, dont les

fonctions exigent qu'ils ne quittent pas le président des yeux, soient placés à gauche de la voiture suggère que tous les témoins dont ils prennent note automatiquement sont placés, eux, à droite de la voiture, sur une étendue herbeuse (« across the lawn », l. 13, « the grassy slope », l. 35, « sat on the grass », l. 66) où se trouvent une construction en béton et une colonnade (l. 36-37, l. 47) ; le fait que Oswald lève les yeux de son viseur et tourne la tête vers la droite (l. 46) pour apercevoir cette structure indique qu'il se tient à l'arrière, plus ou moins dans le sillage de la voiture cible. Ce qui peut ressembler à un paysage chaotique à la première lecture est donc, en réalité, une scène très précisément composée, tout l'enjeu du texte étant de combiner ces deux lectures.

Analyser la narration et la focalisation

L'une des raisons pour lesquelles on peut avoir une impression de confusion est l'utilisation de la **focalisation**. Si la scène est relatée par un narrateur extérieur et utilise donc une **focalisation zéro**, ce narrateur a également accès aux pensées des différents personnages présents dans et autour de la voiture, le texte basculant ainsi fréquemment en **focalisation interne** (discours indirect introduit par « he/she thought/ realized... »). Il a également accès aux **interventions vocales et écrites** d'autres personnages qui font partie des premiers commentateurs de l'événement, interventions reproduites tantôt en italiques (la demande répétée d'un journaliste pour être mis à l'antenne [l. 6 et 51], l'intervention d'un membre du service de protection [Hargis ? Hill ?] qui signale la blessure de « Lancer » [nom de code de Kennedy, l. 27]) tantôt en majuscules en ce qui concerne la dépêche finale tapée à la hâte, diffusant la nouvelle de l'attentat dans lequel Kennedy pourrait être « grièvement blessé » (l. 82-88). Les relais de la focalisation sont nombreux puisque, dans la droite ligne de l'esprit du roman qui cherche moins à élucider le meurtre de Kennedy qu'à analyser à la fois la façon dont il a été perçu et celle dont l'historiographie s'en est immédiatement emparé, le passage est **essentiellement centré sur les réactions**, après les deux premiers tirs puis avec le troisième, de divers personnages/groupes de personnages sur place, autant de témoins (dans la voiture, immédiatement autour de la voiture ou plus loin, sur les trottoirs ou sur la pelouse qui borde la rue) qui servent de focalisateurs tour à tour : chacun ajoute sa perception (confuse, progressive) de l'événement à celle des autres, le passage composant ainsi une image kaléidoscopique de la scène pour le lecteur. Dans l'ordre :

—l'un des spectateurs, « l'homme qui applaudit » (l. 1-5 puis l. 33-39), d'abord dans l'incompréhension totale, puis gagné par la confuse impression qu'il devrait se mettre à terre ;

—Hargis (l. 7-17), membre du service de protection à moto et qui déchiffre donc plus précisément que d'autres les événements, remarquant du coin de l'œil la position de certains spectateurs (dont celle des deux femmes photographiant la scène, l'une incluant l'autre dans son champ de vision, l. 7-9) ou leurs réactions (dont celle d'un vétéran qui protège son fils, l. 10), qui note l'effondrement de Connally et qui, enfin, pense être touché lui-même par des plombs sur son casque avant de comprendre qu'il s'agit de fragments corporels ;

—Nellie Connally (l. 18-32), l'une des victimes, qui réagit très physiquement à l'événement en prenant dans ses bras son mari dont elle redoute la mort, qui s'identifie à Jackie lorsqu'elle l'entend dire « They've killed my husband » (l. 22), mais qui songe aussi à l'effroi qui doit être celui des spectateurs ;

—Oswald (l. 40-58) qui, à travers son viseur, comprend confusément qu'il n'est pas le seul tireur et qui s'imagine déjà « raconter toute l'histoire » devant un public qu'il visualise ;

—« la femme à l'appareil » (l. 61-68), qui comprend, dans le même temps, 1) qu'une autre femme derrière elle l'a incluse dans la photo qu'elle prenait et 2) qu'elle-même a photographié un homme qu'on a abattu ; dans son état de confusion, elle superpose les deux sens du mot « shot » ;

—l'agent Hill (l. 69-81), membre du service de protection à pied, dont l'expérience lui permet de déchiffrer rapidement la situation et qui s'accroche désespérément à la voiture alors qu'elle accélère – un peu à l'image du lecteur dont les capacités d'analyse sont mises à rude épreuve ; comme Hargis, il hésite à identifier cette chose qui jaillit de la voiture et que Jackie tente de rattraper avant de comprendre qu'il s'agit d'un morceau du crâne de Kennedy.

L'articulation entre la voix narrative omnisciente et les personnages focalisateurs se fait dans des passages qui mêlent discours indirect (le narrateur reformule alors les pensées d'un personnage) et discours indirect libre (le lecteur a directement accès aux perceptions du personnage). Exemple : les phrases, au sujet de Hargis, « He turned his body right, keeping the motorcycle headed west on Elm, and then the blood and matter, the unforgettable thing, the sleet of blood and tissue struck him in the face. He thought he'd been shot » (l. 13-15), appartiennent au narrateur : il décrit la réaction du motard puis utilise l'expression « the unforgettable thing » pour évoquer les matières corporelles projetées lors de l'explosion du crâne de Kennedy, que chaque personnage va ensuite remarquer, chacun à sa façon. En revanche, à ce moment-là du texte, Hargis n'a pas encore compris : dans un registre sensiblement différent, l'emploi de « stuff » dans la phrase qui suit (« The stuff hit him like a spray of buckshot and he heard it ping and spatter on his helmet », l. 15-16) suggère qu'on repasse en focalisation interne sur Hargis qui, incrédule, interprète les impacts qu'il entend sur son casque comme des plombs qui l'auraient atteint.

Autre exemple d'alternance entre discours indirect et discours indirect libre : « Nellie pulled him over into her arms. She put her head down over his head. She was pretending she was him. They were both alive or both dead. They could not be one and one. Then the third shot... » (l. 18-19) : les deux phrases soulignées, plus abstraites, sont du discours indirect libre et relèvent de Nellie Connally dont on comprend qu'elle est, à ce moment-là, en communication fusionnelle avec son époux touché. Parfois, le passage au discours indirect libre peut mettre à l'épreuve la compréhension du lecteur qui fait face à des segments fort peu transparents : ainsi Oswald après avoir vu une balle toucher Kennedy, qui n'était pas celle qu'il a tirée : « He knew he'd missed with the third shot. Went wild. Missed everything. Maggie's drawers. He turned up... » (l. 49-50).

Le **fil rouge** qui lie tous ces personnages, c'est l'impact de la troisième balle touchant Kennedy, le sang qui jaillit, mêlé aux matières corporelles lorsque la tête explose : chaque témoin enregistre une image légèrement différente (« a misty light around the President's head. Two pink-white jets of tissue rising from the mist », l. 38-39 ; « A terrible splash, a burst », l. 44 ; « a pale spray » l. 65...) de cette matière qu'ils n'identifient pas toujours immédiatement (le terme « stuff », vague, est utilisé l. 15, 20 et 67). Puis vient le temps de la prise de conscience avec la répétition de termes explicites : « matter » (l. 15 et 21), « tissue » (l. 15, 21, 39), « bone » (l. 15, 20), sans compter le mot « blood » utilisé 6 fois dans le passage. Le premier à comprendre, bien sûr, c'est Oswald (l. 45 : « Oh he's dead he's dead »), alors que Jackie fait une constatation dont elle ne semble pas parvenir à comprendre la signification : « I have his brains in my hand » (l. 31). Si, au début de l'extrait, le lecteur avait une vue plongeante sur l'intérieur bleu pâle de la voiture présidentielle, à la fin, à travers les yeux de Hill, son regard plonge désormais à l'intérieur du crâne largement ouvert de Kennedy.

Les échos : compréhension de l'événement en plusieurs temps

La description de la scène n'est donc pas chronologique et linéaire mais **circulaire**, la narration tournant autour de l'événement et reprenant le récit depuis un point de vue différent. Parce que chaque paragraphe relate la même scène, on trouve des éléments mentionnés plusieurs fois dans le passage : ainsi, les deux femmes tenant chacune un appareil photo, l'une derrière l'autre et donc l'une incluant l'autre dans ses photos, sont d'abord remarquées par Hargis (l. 7-9) puis sont au centre d'un paragraphe à partir de la ligne 61, celle qui se situe devant devenant focalisatrice. De même, « l'homme qui applaudit » voit des corps effondrés dans la voiture (« crumpled bodies », l. 4-5) dès le début du passage, puis Hargis remarque Connally qui « se met à glisser sur le strapontin » (« kind of sliding down in the jump seat », 11) et sa femme qui le prend dans ses bras (11-12), une image que le paragraphe suivant, en focalisation interne sur Nellie Connally, développe et explique (il est touché : « In the jump seat John was crumpled up », l. 18). Hargis note aussi la présence de cette jeune fille qui court vers la voiture (l. 12-13), personnage que l'on retrouve l. 60, stoppant sa course, confuse. Autre exemple : Nellie Connally enregistre confusément le mouvement de Jackie qui semble sortir de la voiture (« Jackie was out of the car, gone off the end of the car », l. 24-25), puis note brusquement qu'elle est de retour à sa place (« but now was somehow back », l. 25) sans bien comprendre pourquoi ou comment (« somehow »), un mouvement réflexe qui sera repris dans le dernier paragraphe, où il finira par prendre sens (Hill la voit sur le capot arrière, venir en rampant vers lui, et il semble photographier mentalement très précisément sa position, mains en avant, genou sur le siège arrière ; il la repousse dans la voiture, en pleine accélération, et comprend rétrospectivement qu'elle cherchait par réflexe à retenir un morceau du crâne de son mari).

À l'image de celle du lecteur, la compréhension que les personnages ont des événements est donc fragmentée, incomplète, retardée : notons la répétition des verbes (au prétérit essentiellement) « think » (8 occurrences), « know » (3 occurrences) et « realize » (2 occurrences) qui insistent sur la prise de conscience et la réflexion chez chaque personnage.

Shooting and being shot : viser, cadrer, enregistrer

La question du point de vue, de l'enregistrement des données par les différents témoins, du cadrage de la scène est essentielle. L'analyse doit repérer ici **le double sens de « shoot »** (11 occurrences, nom ou verbe) :

—l'attentat : « the shots » (qu'on dénombre [« two shots », « the third shot », l. 20 et l. 49], the « shot-up men » (l. 29-30). Le terme fait partie du champ lexical plus vaste des armes et du tir : « guns » (l. 5, 34, 59), « gunfire » (l. 7), « automatic rifle » (l. 34-35) ; lorsque le texte se concentre sur Oswald, les termes se multiplient : « pressing the trigger » (l. 40-41), « the frame » (l. 43), « the scope » (l. 46), puis on le voit manipuler son arme (l. 50 et 56).

—la prise de vue : l'expression « taking a picture », utilisée l. 3 puis deux fois l. 8, se transforme en « shooting someone » (« the person who was shot », l. 64 + « if she was shot », l. 68). De même, le verbe « to aim », utilisé deux fois (« Someone with a movie camera stood on an abutment over there, aiming this way » [l. 36-37] ; « A woman [...] was aiming a Polaroid right at her » [l. 61-62]), reprend l'ambiguïté de

« shoot », sur laquelle jouent également les mots « frame » (l. 43) et « scope » (l. 46), qui appartiennent également aux deux champs lexicaux.

L'ambiguïté contamine d'autres termes, comme « hit », par exemple, à la fois employé pour les victimes (« We are hit. Lancer is hit », l. 27) et pour la voiture qui sort du tunnel et retrouve la lumière du jour (« they hit the light », l. 77).

Cette ambiguïté est d'autant plus prégnante que tous les personnages, différemment et à plusieurs niveaux de conscience, sont traversés par **la conscience de faire partie d'une scène en train d'être regardée**, photographiée, enregistrée, ou qui le sera (pulsion scopique) :

—Hargis remarque les deux femmes en train de photographier la scène, la plus éloignée incluant la plus proche dans sa photo (l. 8-9) ; cette dernière, remarquant les gouttes de sang sur son visage et ses bras, sera soudain frappée par le parallèle entre l'homme abattu qu'elle vient de voir dans le viseur de son appareil (« someone shot in her own viewfinder ») et elle-même, prise en photo par l'autre femme (l. 63-64) : « she was the person who was shot », conclut-elle, s'identifiant à la fois à la seconde photographe (« how strange that the woman in the coat was her ») et à l'homme assassiné.

—Nellie Connally, au beau milieu de la scène d'horreur qui se joue dans la limousine, a conscience de l'effroi que doivent ressentir les spectateurs, de l'horrible spectacle qu'ils offrent (« what a terrible sight », « what a horror, what a sight » (l. 29-30).

—Oswald apparaît presque comme un réalisateur : l'œil collé à son viseur (« scope »), il observe la balle frapper Kennedy au beau milieu de la scène parfaitement délimitée par le cadrage (« in the middle of the frame », l. 43), et il est d'ailleurs le premier à comprendre ce qui s'est passé : « Oh he's dead he's dead » (l. 45). Le paragraphe compris entre les l. 52-55 le montre scénarisant déjà l'après : il visualise précisément une image de lui-même (« he had a picture », l. 52 ; « He saw a picture », l. 55 ; « he saw himself », l. 52) dans un bureau officiel racontant toute l'histoire (« the whole story », l. 53), commentant (« pointing »), expliquant (« telling how »), cherchant ses mots dans son effort pour être précis (« What is it called, a patsy? »). Le paragraphe a la précision d'une scène de cinéma, avec description du décor, du visage de son interlocuteur...

Notons enfin que, juste avant de se laisser aller à cette scène dont il est le héros, Oswald remarque la présence de « quelqu'un avec une caméra » qui se tient un peu en hauteur, présence précédemment notée par l'homme qui applaudit (l. 36 + l. 39) et par LHO (l. 47) : il s'agit de Zapruder (c'est son exacte position, en hauteur, debout sur un mur près des colonnes), dont la caméra est la seule à enregistrer la scène (« The movie camera running », l. 39), que DeLillo insère dans son dispositif sans en faire pour autant l'un de ses focalisateurs : le texte contient ainsi, littéralement, l'enregistrement de l'événement.

Le passage commence donc comme un **spectacle**, avec des gens qui sont venus voir le couple présidentiel : « Hey we want to take your picture » (l. 3) : curiosité, désir de voir, de posséder une image de l'homme le plus médiatique et le plus puissant de l'époque. Au fil du passage, ce désir de voir se teinte d'une dimension plus trouble lorsque la violence s'empare de la scène et que le visage de l'icône explose : la scène peut susciter une lecture très sexualisée avec l'insistance sur les jets de matières corporelles qui jaillissent de la tête du Président, l'explosion de fluides corporels qui éclaboussent les bras de l'une, le visage de l'autre, ce liquide qui cherche à pénétrer dans la bouche de Hargis, cette vision plongeante au cœur même du crâne présidentiel, grand ouvert à la vue de Hill... La psychanalyse a établi le lien entre voir et savoir (voir Freud sur Léonard de Vinci), et avancé que le « voir inconscient » a trait au sexuel, potentiellement au morbide. La scène développe ainsi une possible érotique du regard (le désir de possession de ce Président si admiré par la photographie, par l'attentat, cette pulsion scopique qui saisit chaque témoin, à la fois regardant et regardé) et renvoie à l'une des fonctions de la littérature – percer le secret des choses, cacher/donner à voir tout à la fois en morcelant l'événement. Au lecteur d'entrer dans un jeu kaléidoscopique qui annonce l'inépuisable complexité du récit historiographique : comme les témoins décrits, il est atteint par la diffusion de ces « fluides présidentiels » sur lesquels le passage insiste tant, soulignant ainsi à quel point la scène va essaimer et être reproduite (textuellement, visuellement, discursivement).

La dimension tragique de la scène

La scène est construite comme une tragédie classique :

—l'assassinat du Président par des forces extérieures, l'acharnement (3 balles), la tête visée, devant un service d'ordre impuissant

—l'intérieur de la limousine, où les deux couples se font face, est progressivement décrit comme un piège, une fosse où se déroule le drame : les hommes atteints, les femmes les tenant dans leurs bras, Jackie en héroïne tragique constatant le crime (« They've killed my husband », l. 22 et « I have his brains in my hand », l. 31). Comme dans certaines tragédies élisabéthaines/jacobéennes, la scène se couvre de sang : le tout début du texte souligne le « bleu pâle » de l'intérieur de la limousine, sur lequel ressortent vivement les roses posées entre les époux Kennedy, mais à la fin, Hill, depuis sa position sur le capot arrière, ne voit

qu'une fosse baignée de sang – « Connally washed in blood » (l. 77), « all four passengers were drenched in blood » (l. 78-79), « He could see right into the President's head » (l. 81).

—notons aussi la mise en place d'une caractérisation des anonymes qui peut évoquer le fonctionnement de l'épithète homérique, associant un personnage à un détail frappant : l'homme le plus proche de la limousine, par exemple, est progressivement réduit à deux de ses caractéristiques : « He stood at curbside applauding » (l. 2), « The man stood applauding » (l. 4), « The man in the white sweater, applauding » (l. 33) et enfin « the man in the white sweater » (l. 37). De même pour la femme à l'appareil photo, également très près de la voiture : « A woman called out to the car, « Hey we want to take your picture » (l. 3) devient « a woman taking a picture » (l. 7-8), puis « A woman with a camera » (l. 61), tandis que l'autre femme, derrière elle et dans la même attitude, est repérée comme « A woman in a dark coat » (l. 61-62) et « the woman in the coat » (l. 64).

La langue

Dans l'annexe 2, DeLillo souligne clairement que le moteur principal de son écriture est la langue, avant même la dimension historique et politique pour laquelle son œuvre est pourtant connue et célébrée : il mentionne le plaisir qu'il a à jouer avec le langage, à en faire une « musique » à laquelle il espère que le lecteur sera sensible ; il souligne aussi ce travail qui fait de lui une instance ouverte au monde qui l'entoure, un monde qu'il cherche à « voir et écouter et ressentir ». Le passage reflète bien cette description qu'il fait de son travail d'écrivain : il donne vie à des personnages pris dans une scène violente, inattendue, effroyable et cherche à décrire leurs moindres réactions ainsi que leurs pensées sur le vif :

—l'accent est ainsi mis sur l'enregistrement des faits, tellement surprenants qu'ils défient la compréhension et l'interprétation : les phrases sont pour la grande majorité simples, courtes, descriptives, factuelles. Le passage est au prétérit mais ne propose que la description de l'action : pas de discours interprétatif rétrospectif, pas de figures stylistiques qui signalerait un traitement de l'événement (comparaison, métaphore etc...), qui reste aussi brut que possible.

—mélange de discours indirect/indirect libre (cf. plus haut)

—jeux sur les sonorités :

« the sleet of bone and blood » (l. 15), « blood, brain matter » (l. 21)

« The stuff hit him like a spray of buckshot and he heard it ping and spatter on his helmet » (l. 15-16)

« he'd seen something fly by, a flash somewhere, something flying off the end of the limousine » (l. 75)

—utilisation de la figure de l'asyndète :

« Tissue, bone fragments, tissue in pale wads, watery mess, tissue, blood, brain matter all over them » (l. 20-21) (avec répétition du mot « tissue »)

« [...] he ought to fall right now. A misty light around the President's head. Two pink-white jets of tissue rising from the mist. The movie camera running. » (l. 38-39)

« Oh he's dead he's dead » (l. 45)

« MAKE THAT PERHAPS PERHAPS /SERIOUSLY WOUNDED » (l. 87-88)

Tous ces éléments permettent de construire une explication de texte qui insistera sur la façon dont DeLillo reconstitue l'un des événements les plus connus, les plus analysés, les plus visualisés de la seconde partie du XXe siècle comme une scène néanmoins **à redécouvrir**, conçue et vécue comme un véritable **spectacle public** qui inclut déjà **les enjeux ambigus de sa représentation**.

Proposition de commentaire

When Don DeLillo depicts the scene of the assassination of President John Fitzgerald Kennedy in his 1988 *Libra*, his aim is obviously not to reveal what happened: every reader knows what took place in Dallas on 22 November 1963—Kennedy being shot while waving to the crowd from the pale blue convertible Lincoln, his wife's pink dress covered with blood, the presidential motorcade suddenly rushing in panic, and then later a young boy giving a military salute to his father's casket, and Lee Harvey Oswald, presented as the lone murderer, shot dead only two days after the Dallas assassination. In the passage from an essay published twenty years after the event and five years before his novel, DeLillo only has to use a metonymic « Dallas » (annex 1, l. 1 and 10) for his reader to immediately picture the whole scene, those few seconds that shook the world and that were immortalized in the haunting Zapruder footage, this « natural disaster in the heartland of the real » (annex 1, l. 10) which tilted the USA into a world of « randomness and ambiguity » (annex 1, l. 3). What the passage seeks out to do is therefore not to focus on *what* but rather on *how*: how those who witnessed the event experienced it, whether they were inside the car or standing on the grass and taking pictures, whether they were part of the escort or part of the conspiracy; how a writer famous for novels which have kept analyzing his own country under various historical, political, geopolitical angles, can tackle a

twenty-five-year-old world-famous event which has given birth to countless contradictory theories, both official and fictional. In a dizzying passage, DeLillo meets the challenge: by telling the same events from multiple points of view (constantly switching focalization, using the two women in the car, two members of the escort, several onlookers and finally Lee Harvey Oswald himself), by relying on their troubled perception and by conveying their slow, hesitating realization of what is going on, he offers a kaleidoscopic vision of the scene in which chronology gives way to simultaneity. And yet, far from exhausting the event, DeLillo's dazzling decomposition of it only makes it even more complex, already turning it into the tragic spectacle which it will very quickly become, allowing the reader to experience the ultimate ambiguity of a « shooting » which superimposes the assassination and its representation.

In order to demonstrate this, I will first focus on the spectacle before the fall, analyzing the last moments of the different actors present in the scene before everyone begins to react to a growing chaos. Then I will analyze the scene as a tragic one—the American tragedy according to DeLillo who builds the passage quite like a climatic bloodbath in an Elizabethan play, before ending with a close-up on the scopic dimension of the passage: all of the focalizers, and the reader too, each of them in their own way, experience the double meaning of shooting/being shot, and their confusion already announces the beginning of the endless historiographical narrative that Kennedy's assassination triggered off.

I. « Hey we came to take your picture »: the spectacle before the fall

a) a prelapsarian world

Unaware of the first two bullets that have already been shot, the onlookers are, in the passage, still watching the spectacle of the presidential limousine passing by, with the motorcycles and the bodyguards traditionally mobilized in such an occasion. Men, women and even « kids » (l. 10, 77) have gathered for a family and also a national event that they want to immortalize: cameras are mentioned throughout the text and even a movie camera (L. 36, 39, 47). In quite an expected way, the gathered crowd is demonstrating their enthusiasm: « Hey we came to take your picture, » a woman shouts out to the car (l. 3), while « a girl in a pretty coat » is seen « running towards the President's car » (l. 13) and a man is repeatedly shown « applauding » (l. 2, 4, 33). In the car, which is the focus of attention, Nellie Connally, the Governor's wife, is aware of « people watching » (l. 29), and Agent Hill, similarly, notes the « [s]pectators, kids, waving » (l. 77-78).

b) chaos on the verge of breaking loose

And yet, the public demonstration of joy is already on the verge of turning into chaos. The different spectators little by little feel, more than they understand, that some things are going wrong: first, the fact that « the president looked extremely puzzled, head leaning left » (l. 4) —the expression encapsulates a world which is indeed in the process of toppling over, even if nobody knows it yet. The man who is so close to the car is « already deep in chaos » (l. 4) without being aware of it, his hands still applauding as if automatically (they will only stop thirty lines below, when they will be described as « suspended now at belt level », l. 37). He is passively registering information which does not make sense for the moment: « looking at crumpled bodies, a sense of guns coming out » (l. 4-5). Slowly, this confused « sense of guns coming out » is going to materialize, and just as the man's hands seem to gain agency and to act on their own, weapons suddenly appear: « There were guns coming out » (l. 34); « the guns started coming out » (l. 59). At the same time, the whole motorcade is suddenly accelerating: the cars are now « pick[ing] up speed » (l. 28), « speeding past » (l. 29), followed by the motorcycles, one of them abruptly changing directions, « fishtailing up » the grassy slope where people are standing (l. 35). When the « fender sirens open up » (l. 59), people get confirmation that something is really going wrong.

c) a crowd entering a state of shock

Hence the fact that they are reacting more and more: the « girl in a pretty coat » whom Hargis, the riding escort, notices as she is running towards the car (l. 12-13) stops in her tracks and now stands « without expression » (l. 60). Others have a more precise appraisal of the situation: Hargis recognizes the reflex of « a vet » who throws his child on the ground and protects him (l. 10). The man applauding has the diffused sensation that « he ought to go to the ground, he ought to fall right now » (l. 37-38) but seems to remain paralyzed. One of the women holding a camera does go to the ground: she « s[its] on the grass, put[s] her own camera down » (l. 66-67). DeLillo thus pictures the spectators reacting *physically* as the event which has just been taking place in front of their eyes has not yet penetrated their consciousness: they have seen something unusual, unexpected, but the meaning of it still remains unclear. The common thread running through this dumbfounded crowd, indeed, is this « misty light around the President's head » (l. 38) that the applauding man notices, « two pink-white jets of tissue rising from the mist » (l. 39); the woman with the camera now realizes that she has probably seen the same thing through her camera (« someone shot in her own viewfinder », l. 62-63) and now notices « bloodspray on her face and arms » (l. 63), « colorless stuff on her arms » (l. 67), while, at the very same moment, she also remarks « pigeons spinning at the treetops »

(l. 67). DeLillo portrays here « ordinary-extraordinary men and women who live in the particular skin of the late 20th century » (annex 2), people who are still unaware of the fact that they have witnessed the event which he encapsulates in the metonymic « Dallas » (annex 1), « a natural disaster in the heartland of the real » (annex 1). Only those who are actually actors and victims in the assassination begin to know that, and to understand that they are in fact attending a tragedy.

II. « What a sight »: an American tragedy

a) the confusion of a tragic scene

Indeed, at the beginning of the passage, unlike the man applauding who is « deep in chaos » (l. 4), Hargis, the riding escort, immediately understands the context: he « knew he was hearing gunfire » (l. 7), « two shots » (l. 9), and he also knows « that someone was hit in the car » (l. 10). Agent Hill has the same expertise of the situation: he is the running escort who also hears the shot, « a double sound. Either two shots or a shot and the solid impact, the bullet hitting something hard » (l. 71). The two men both react physically, professionally, the former keeping control of his motorcycle, the latter trying to get closer to the man he is supposed to protect and then lying « across the rear deck » (l. 79), holding « tight to the handgrip » (l. 78) as the car is rushing to safety. If they understand what is happening, it is also because they are close to the center of the stage, the heart of the drama: whichever pronounces the three sentences giving the alarm uses a first-person plural (« We are hit, » l. 27) before focusing on the most precious passenger of the car (« Lancer is hit, » l. 27), and the first « we » casts a light on the collective drama that is going on in the Lincoln. From line 18 to line 32, the scene in the presidential car is seen through Nellie Connally's eyes, and here, too, the text uses a plural pronoun (the third-person « they » « them ») which, first, underlines her considering the four of them as united in their terrible fate (« blood, brain matter all over them », l. 21), but which also, more privately, applies to her husband and herself: the free indirect speech (« She was pretending she was him. They were both alive or both dead. They could not be one and one » [l. 19-20]) shows her in utter empathy with her wounded husband. That possible confusion between the two couples in the car reaches a climax when Nellie hears Jackie say « They've killed my husband » (l. 22) and she has the impression that this voice could be hers, that the sentence also applies to John. For the four passengers and their escort, therefore, the confusion is the same and soon climaxes in a tragic bloodbath.

b) the bloodbath

As the passage unfolds, indeed, the scene becomes more and more tragic and bloody: the « nice light blue » mentioned at the beginning of the text (l. 2) to describe the interior of the car, on which the roses offered to the presidential couple stand out, is no longer to be seen at the end of the text when Hill, from his position, catches a glimpse of « all four passengers drenched in blood, crowded down together » (l. 79). The car has turned into a trap, a pit in which one of the men is « washed in blood » (l. 77), the other one « still in his seat » (l. 45), his head wide open for Hill to « see right into it » (l. 81). The two powerful men being hit, the two women react as tragic heroines—Nellie shielding her husband with her whole body, wishing to share his fate; Jackie standing up and crawling on the rear deck, attempting to retain « something flying off the end of the limousine » (l. 75) in a singular automatic gesture. Back in her seat, her bemused statement (« I have his brains in my hand », l. 31) definitely turns her into a tragic figure confronting her slain husband's most violent death, her hands red with his blood.

c) the speed of understanding

The impossibility to absorb the whole scene climaxes with Agent Hill's delayed understanding of what is going on in the limousine: first, he understands that there was « another shot » (l. 69), probably just one « and the solid impact, the bullet hitting something hard » (l. 71); then he sees Jackie's crawling on the rear deck of the car and has the impression that she is « chasing » something; it is only at that point that he realizes that he himself has seen « something fly by, a flash somewhere, something flying off the end of the limousine » (l. 75); and finally, he goes through a moment of revelation: « He had this thought, this recognition. She was trying to retrieve part of her husband's skull » (l. 79-80). The successive steps in Agent Hill's understanding of an event which, precisely, defies all understanding, gives us to see the event as going faster than what a human mind can actually absorb or register. As the car « surge[s] forward » (l. 76), as it goes through the « shadows » (l. 77) of the underpass, Hill holds on tight to the car (l. 81) but also to the event itself: just like the reader, he is just starting to piece it together, to build his own representation of a shattered scene.

III. Shooting and being shot. Staging fantasies: the scopic drive

a) The shooters and the shot-at

From his privileged position at the window of a building, Oswald is the only one who understands the whole scene: the light is exceptional (l. 42) and the precision of the « scope » he is using (l. 46) allows him to focus on Kennedy's head which he has « in the middle of the frame » (l. 43). If the « woman with the camera » is unable to understand what she has just seen in her own viewfinder, Oswald perfectly deciphers what is going on as he pulls the trigger: the « burst » (the word is used twice, l. 43) which sends « something blazing off the President's head » (l. 44), then the body, violently hit, « slammed back » (l. 44) and finally « still in the seat » (l. 44-45). « Oh he's dead, he's dead, » the shooter silently exclaims, and at that point, he is the only one who can reach such a conclusion. His only hesitation comes from the fact that he knows he has missed his shot: there is therefore bound to be another shooter; and also « a man on the wall with a camera » whom he notices from the corner of his eye (l. 47). The whole passage plays on the double meaning of shooting/being shot: it culminates with the « woman with the camera » who has shot the president while he was being shot, and who has also been shot by another woman at the very same moment, she realizes, suddenly confused by the double meaning of the verb and what it implies (« If she was shot, she thought... », l. 68-69). In the same way, Nellie Connally is being, at the same time, shot at by the gunmen and shot by the spectators, and at the climax of the « horror » in the limousine, she is suddenly aware of all those « people watching [who] see the car speeding past with these shot-up men » (l. 29-30).

b) a sexual dimension

The text thus insists on all these characters who become aware of being objects in the viewfinders of both cameras and guns, targets of both desire and destruction. If most of them only confusedly sense it, Oswald, for his part, consciously enjoys it. Shown « in the act » of pressing the trigger for the third time (l. 40), he is first moved by the perfect light of the moment, « heartbreaking » (l. 42); when the view is momentarily blurred by the impact (« dust and haze », l. 44), he waits for it to be « clear again » (l. 45) and to reveal the expected result: in the way he phrases it to himself (« Oh he's dead he's dead » [l. 45]), the epizeuxis conveys both his being stunned by what he sees, but also the pleasure he obviously draws from the sight of the dead president—the most handsome, the most powerful man in the country, the man Oswald has been obsessed with, is now dead, his body torn apart by several bullets. The passage keeps insisting on the blood but also on the diverse fluids and tissues that spout out of Kennedy's blown out skull: « the sleet of bone and blood and tissue » in Hargis's perception (l. 15), the polysyndeton insisting on how surprised and overwhelmed he first feels before he has to fight to keep the « fluid » out of his mouth (l. 17); in Nellie's experience, the list becomes even longer, chaotic and asyndetic (« tissue, bone, fragments, tissue in pale wads, watery mess, tissue, blood, brain matter » [l. 20-21]). The witnesses who stand on the grass are struck by « pink-white jets of tissue rising from the mist » (l. 39) and by the « bloodspray » that spatter some of them (l. 63). Those images trigger off quite a sexualized reading of the passage: the tortured body of the most admired politician is literally ripped open in public, his bodily fluids reaching the people gathered around him, penetrating their skins or mouths, his skull devastated for anyone to see inside, his brain in the hands of his stunned widow... Visual violence and sexual impregnation – of bodies, minds, paper, (news)paper, film – are at work before the spectators' and the reader's eyes: both experience the troubling realization that they have attended the sudden dismemberment of a fallen king. Thus, the event will live on, reproduced *ad infinitum* within American arts and society in an attempt to piece up the whole sequence of events together.

c) the beginning of the historiographical narrative

Throughout the text, several voices in italics intervene, communicating about the event going on in various ways. If, line 27, the voice is doubtlessly that of Hargis or Hill who are the first able to pronounce the coded and dreaded sentence (« Lancer is hit »), the other italicized lines (« Put me on, Bill, put me on », l. 6 and l. 51) can probably be attributed to journalists covering the presidential visit from a distance: the repeated imperative can be explained by the necessity to report a piece of news that cannot wait. It conveys the urgency of the scoop and of the media narrative. At the end of the passage, the first news dispatch is hastily drafted with typos caused by emotion (« SERIOSTY », « STAINZAAC »), and the first assertion immediately qualified by a cautious journalist: in their « MAKE THAT PERHAPS PERHAPS SERIOUSLY WOUNDED », it is impossible not to hear Oswald's « he's dead he's dead » – a similar epizeuxis pointing at a similar awe. At the very moment when the press is beginning to get hold of the event, Oswald, for his part, is already in the process of picturing himself « telling the whole story » (l. 52-53). In a passage entirely based on the double notion of watching and being watched, of shooting and being shot, Oswald thus experiences the ultimate fantasy: having understood that he was not the other shooter, he already pictures himself being the center of attention, speaking to someone « with a rugged Texas face, but friendly, but understanding » (l. 53), perfectly in control of his narrative (« pointing out » [l. 53-54]; « telling how » [l. 54]), exposing the plot he was « tricked into » : « What is it called, a patsy? » (l. 54), he even mentally asks, rehearsing his lines... The scene is complete in his mind's eye: the office, the flag, the frames on the wall, his interviewer's face... With the gun still in his hands, he is yet already outside of the present scene, precisely picturing himself as the hero of another, future scene in which the alleged murderer will steal the show. The « books stacked ten cartons high » and the « fragrance of paper and binding » (l. 57-58) which strikes him as he leaves the room

seem to proleptically figure the endless historiographical narrative failing to exhaust a dazzling, breathtaking scene.

Don DeLillo, by his own admission, was irrevocably affected by the assassination of President Kennedy: the event was a turning point in US history and was also at the origin of his lifelong exploration of his country's complex and violent political life. Without overlooking the causes and actions that led to 22 November 1963, DeLillo devoted his novel to the various ways the conspiracy against Kennedy and its developments impacted and overwhelmed the many plotters, actors and witnesses. The event, in fact, develops a momentum of its own which leaves those who attend it dumbfounded, momentarily unable to absorb it, forever condemned to tell it over and over again in the vain hope of mastering it. Almost forty years after the publication of *Libra*, DeLillo's *Falling Man* offered another similar demonstration: the successive destruction of the Twin Towers left both the direct witnesses and the rest of the world, in front of screens, incredulous, speechless, their brains out of sync with a reality they could not process.

Sophie Vallas, professeure des universités, Université d'Aix-Marseille

2.1.2. Sujet de civilisation

Rappel des enjeux de l'épreuve de commentaire de texte en civilisation

Comme souligné dans les rapports précédents, l'enjeu de cet exercice est éminemment méthodologique. Il ne s'agit pas de résumer ou de paraphraser/reformuler le texte, ou encore de proposer un développement historique du thème identifié sans apporter d'éclairage sur le texte soumis à l'analyse. L'intérêt fondamental est de faire dialoguer le texte avec son contexte historique, intellectuel et idéologique, immédiat et plus large, d'élucider les références qui l'émaillent, d'identifier les convergences ou divergences avec les débats idéologiques, sociétaux ou politiques contemporains afin de les mettre au service d'une interprétation spécifique de son intérêt d'un point de vue scientifique et intellectuel. Le commentaire proposé doit être clairement et visuellement structuré autour d'une introduction complète apportant une présentation dynamique du contexte, du paratexte, des enjeux du texte, de la problématique proposée par le candidat et du plan suivi dans le développement. Le corps de l'analyse doit également être structuré autour d'arguments spécifiques étayés par des citations précises et liés par des transitions visibles et argumentées. L'apport de connaissances civilisationnelles est en outre essentiel.

Nous encourageons les futurs candidats à consulter les rapports des années précédentes. En complément de ces derniers, le développement suivant se propose de séquencer de façon schématique le travail préalable d'analyse du texte – une étape essentielle à la production d'un commentaire réussi.

Analyse du paratexte

Nous ne pouvons que rappeler l'importance de l'analyse du paratexte donné. Outre le nom et le statut de l'auteur, le paratexte apporte des indices essentiels afin d'identifier les enjeux du document et ses ambitions et objectifs sous-jacents, en prêtant une attention particulière au public visé et au contexte immédiat de production. Ces éléments doivent figurer clairement en introduction.

L'épreuve du concours 2022 portait sur un discours daté de 2018 qui traite du 'scandale du Windrush' qui a éclaté fin 2017 au Royaume-Uni. Cette affaire fit grand bruit et se rattache aux questions d'intégration des générations issues de l'immigration, à la gestion de l'héritage impérial et aux enjeux de citoyenneté et de nationalité. Même si cette épreuve ne s'appuie pas sur un programme d'étude spécifique, il était attendu des candidats une certaine familiarité avec le sujet au vu de son poids dans l'actualité politique britannique récente.

Identification du thème : pour rappel, entre 2012 et 2018, de nombreux citoyens britanniques furent placés en détention, destitués de leurs droits, acquis sociaux et statuts professionnels et, dans certains cas, expulsés hors du pays car ils ne pouvaient pas présenter de documents officiels attestant de leur citoyenneté britannique. Les victimes furent de fait traitées comme des migrants illégaux selon une nouvelle procédure drastique de lutte contre l'immigration illégale mise en place par le ministère de l'Intérieur britannique, *the Hostile Environment Policy*. La plupart des Britanniques victimes de cette politique étaient d'anciens émigrés de longue date (venus des Caraïbes, de Sierra Leone ou du Kenya notamment) ou des enfants d'émigrés, qui s'étaient installés au Royaume-Uni dans les années 1960. Ces individus jouissaient pourtant de la citoyenneté britannique et d'un droit inaliénable à résider dans le pays en vertu du *British Nationality Act* de 1948. La seule preuve légale de leur arrivée dans ce cadre était des *landing cards* gardées en archives par le service du contrôle aux frontières du ministère de l'Intérieur mais détruites en 2009-10. Le scandale provoqua un intense tollé dans l'espace politique et public, étant largement relayé et

discuté dans les médias. Cela mena à la démission de la ministre de l'Intérieur (*Home Secretary*) de l'époque, Amber Rudd, le 29 avril 2018 – soit la veille de ce discours.

Auteur : il est difficile de connaître le *Windrush Scandal* sans connaître David Lammy, qui en fut l'un des acteurs politiques principaux. David Lammy est un parlementaire particulièrement actif sur les réseaux sociaux et dans l'espace médiatique et est lui-même issu d'une famille guyanienne. Parlementaire travailliste, il fut membre des gouvernements Blair et Brown jusqu'en 2010. Il fait donc partie en 2018 du groupe parlementaire d'opposition au gouvernement May.

Public : ce discours fut prononcé à la Chambre des Communes mais son contenu fut par la suite largement diffusé dans les médias et sur internet. Il s'attaque ici spécifiquement à la majorité conservatrice tout à s'adressant plus largement aux autres parlementaires et aux citoyens britanniques. La figure de l'auteur couplée avec son contexte de production donne donc une tonalité éminemment politique et stratégique à ce discours.

Contextualisation : lors de l'analyse du paratexte, il est toujours intéressant d'aborder la contextualisation de façon multidimensionnelle et de ne pas nécessairement restreindre ce cadrage au thème spécifique du texte. Si cette contextualisation large n'apporte pas toujours d'éléments immédiatement utilisables, elle permet néanmoins parfois aux candidats d'identifier des concepts qui permettront d'alimenter la problématisation. Ici, ce paratexte fait intervenir trois dimensions contextuelles principales :

a) le contexte politique : 2018 marque la poursuite de la traversée du désert pour le Parti travailliste après 8 ans de gouvernements conservateurs. Toutefois, contrairement au premier gouvernement May (2016-17), le gouvernement May II est en position de faiblesse car sans majorité parlementaire (2017-19).

b) les politiques migratoires : depuis les gouvernements Blair III et Brown, de nombreuses restrictions ont été introduites concernant l'immigration (ex. réformes des demandes de visa de travail, d'études, rapprochement familial ...). Toutefois les flux migratoires entrants repartirent à la hausse entre 2013 et 2016. De 2012 à 2018, May – alors ministre de l'Intérieur – mit en place *the Hostile Environment Policy*, politique agressive de lutte contre l'immigration illégale, dont la crainte fut exacerbée par la campagne en faveur du Brexit.

c) le contexte sociétal : d'une part, les candidats pouvaient également mettre en lien ce scandale avec les nombreuses critiques du modèle multiculturel britannique (cf. le discours de David Cameron à Munich en 2011, dans lequel il constate « l'échec du multiculturalisme »). Les débats autour du Brexit ont donné également lieu à des discours particulièrement virulents envers les immigrés, légaux ou illégaux.

En somme, il est important de ne pas considérer un texte comme une production ex nihilo et déconnectée du réel ; il est au contraire essentiel de s'interroger sur l'*atmosphère* politique et sociétale qui l'entoure afin d'émettre des hypothèses sur son ambition implicite. Ce texte reflète donc ce climat de tensions autour du modèle multiculturel britannique et l'inconfort de la classe politique face au passé impérial du pays.

Analyse du texte et identification des arguments et des enjeux

Afin de pouvoir identifier les enjeux civilisationnels du texte et éviter toute lecture paraphrastique, il est nécessaire de bien identifier les arguments principaux, de les catégoriser, de les conceptualiser et de les faire dialoguer avec des connaissances extérieures. Ici, le discours proposé à l'étude présente l'intérêt de mobiliser plusieurs axes d'argumentation puisant dans différents cadres spatio-temporels et thématiques. Dans la mesure où cette épreuve ne porte pas sur un programme d'études, ces divers volets permettaient ainsi aux candidats de pouvoir exploiter un angle d'analyse spécifique en fonction de leurs connaissances. Dans ce discours particulièrement incarné et passionné, Lammy mêle arguments politiques, juridiques et historiques. On peut y identifier quatre principaux axes d'argumentation :

a) **Instrumentalisation des politiques migratoires** : Lammy dresse un portrait acerbe de la politique d'immigration du Parti conservateur au pouvoir, dont les communautés issues de l'immigration furent les victimes collatérales. Son argument principal réside sur le flou terminologique volontairement instauré par les dirigeants conservateurs au gouvernement entre immigration légale et illégale. Cette imprécision aurait ainsi permis au gouvernement conservateur d'instrumentaliser les craintes populaires autour d'une immigration illégale hors de contrôle et de les utiliser afin de justifier une politique drastique d'expulsion de populations dont la présence sur le territoire britannique est jugée illicite. La génération *Windrush* aurait ainsi été victime d'une stratégie électoraliste visant à redorer le blason du Parti conservateur aux yeux des électeurs de droite les plus radicaux en augmentant les chiffres relatifs aux expulsions effectuées sur une année.

b) **The return of the 'Nasty Party'** : Lammy se concentre donc sur la responsabilité du gouvernement et sur le caractère fondamentalement illégal (*unlawful*) et injuste de leur politique migratoire dont le *Windrush*

Scandal ne serait que le symptôme. Selon lui, les décisions de Rudd et de May représentent le cynisme, l'hypocrisie, l'inhumanité et l'ingratitude du Parti conservateur de façon générale envers les communautés d'immigrés (on pouvait ainsi lier le discours au fait que, lorsqu'elle était ministre de l'Intérieur, May avait refusé l'entrée au Royaume-Uni de mineurs sans responsables légaux coincés dans la jungle de Calais, ce qui lui avait déjà valu d'être violemment critiquée à la Chambre et dans l'espace public).

c) **Enjeux juridiques et droit national** : en questionnant le périmètre même des catégories légales structurantes pour la société britannique (*UK citizen / UK national / illegal immigrant / migrant...*), Lammy souligne les ambiguïtés juridiques autour de la définition de ce qu'un citoyen britannique doit faire ou être pour être reconnu comme tel au regard de la loi ; de la même manière, à travers les exemples cités, il dénonce les limites des discours politiques autour de l'intégration sociale comme seul sésame d'accès à la citoyenneté, qui resterait en réalité de facto déterminée par le droit du sang et non par la contribution effective à la vie du pays ou les efforts d'intégration fournis. Difficile donc de promouvoir tolérance, diversité et inclusion si la reconnaissance n'est pas en premier lieu institutionnelle et juridique.

d) **Histoire du racisme envers les communautés issues des anciennes colonies et réflexion postcoloniale** : Lammy relie enfin ce scandale à une longue histoire de discrimination et de système à deux vitesses auxquels les communautés noires sont confrontées depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Lammy dénonce de fait ce qu'on pourrait appeler une forme de discrimination institutionnalisée fondée sur la couleur de peau (cf. l. 60). Par conséquent, en se référant à la longue histoire de l'esclavage et de l'empire, Lammy soulève un débat plus large et plus épineux – celui de la responsabilité historique et de la réévaluation de l'héritage social et politique des logiques coloniales.

Repérages au fil du texte et élucidation des références

Même si l'on n'attend pas des candidats qu'ils soient spécialistes de la question, ils doivent être capables d'identifier et d'explicitier les références historiques ou notionnelles majeures et qui font partie du bagage de connaissances essentielles pour les futurs enseignants d'anglais. Ces explicitations pourront être mobilisées dans l'introduction du commentaire ou au fil de l'analyse. Voici quelques exemples de références historiques que les candidats devaient *a minima* expliciter :

- 'Abolition of slavery', 'William Wilberforce' (l. 5-6)
- 'Windrush' (l. 7)
- 'across the Atlantic...subjects' (l. 12-13)
- 'Stuart Hall', 'I am the sugar at the bottom of the English cup of tea' (l. 15-16)
- 'The British National Act 1948' (l. 28)

Mobilisation des annexes

L'intérêt des annexes proposées est de mettre en lumière des aspects pertinents du texte qui ne sont néanmoins pas explicites ou de guider les candidats vers des concepts ou notions clés qui peuvent s'appliquer à certaines dimensions du texte à analyser. Les trois annexes proposées ici permettaient ainsi d'ouvrir les perspectives suivantes :

Annexe 1 : il s'agit d'un texte publié par la BBC à destination du public des Caraïbes en 1959, soit donc la *Windrush Generation*. Cette collection de plusieurs témoignages comporte une liste de conseils tirés d'expériences personnelles destinés aux personnes souhaitant émigrer vers le Royaume-Uni. Ce passage illustre l'ambition de cet ouvrage : il s'agit de présenter en détails et de façon très concrète les us et coutumes de la société britannique et certaines pratiques (comment trouver du travail, échanger avec son propriétaire, les traditions culinaires...). Toutefois, l'ambition est ici de les encourager à « ne pas se faire remarquer », à assimiler la culture britannique autant que possible, parfois au risque de se défaire de pratiques et d'habitudes identitaires pour les communautés caribéennes (voir le point sur l'importance de la vie en communauté et de l'investissement des espaces communs).

Lien avec le texte : cette annexe attire l'attention des candidats sur les enjeux d'intégration et d'assimilation des membres de la *Windrush Generation*. Elle fait écho aux expériences individuelles des administrés de Lammy présentées dans le discours et rappelle la dimension plus symbolique et pragmatique des devoirs et droits des émigrés.

Annexe 2 : Cet article paru dans le *Guardian* en 2007 dénonce une proposition de procédure de surveillance du statut des employés par leurs propres employeurs afin de lutter contre l'emploi des immigrés sans papiers. La procédure décrite incluait des pénalités financières pour les employeurs récalcitrants et alimenta un climat d'hostilité et de suspicion dans le monde du travail, pouvant parfois générer de la délation et un regain de formes de discrimination raciale.

Lien avec le texte : outre l'ambition de ce projet de réglementation qui rejoint l'intérêt du gouvernement May à lutter contre l'immigration illégale, l'utilisation de l'expression « *hostile environment* » devait attirer l'attention des candidats. Cela montre que la politique d'hostilité contre les immigrés à l'origine

du scandale trouve en réalité ses racines dans les réformes proposées sous le gouvernement Brown. On pouvait donc ici nuancer le discours de Lammy en notant finalement la continuité entre le New Labour et les Conservateurs sur cette question épineuse. De fait, le New Labour partage une part de responsabilité dans ce scandale. Le texte à analyser permettait justement d'éviter de polariser les positionnements politiques par rapport à cette question ; par ailleurs, cette annexe pouvait aider les candidats à mettre en perspective l'ambition de Lammy qui, à travers ce désaveu violent, tente peut-être de dissocier le 'nouveau' Parti travailliste de son prédécesseur et se présente en porte-parole d'un parti travailliste plus humain et humaniste, véritable héraut de la diversité et des minorités.

Annexe 3. Ce passage est tiré d'un ouvrage de recherche sur la citoyenneté britannique comme indiqué dans le titre. L'auteur souligne ici la nature fondamentalement *muddled*, confuse de cette catégorisation identitaire. Il rappelle ainsi l'importance des devoirs/droits, attentes/responsabilités afférents à ce statut, ainsi que les paramètres plus abstraits comme le sentiment d'appartenance ou l'expérience vécue qui doivent également être pris en compte.

Lien avec le texte : dans le texte à analyser, Lammy entend démontrer que le gouvernement britannique a failli dans ses devoirs envers ses citoyens, en invoquant une raison légale fallacieuse afin de suspendre certains de leurs droits sociaux. Cette bévue administrative a exacerbé un sentiment d'être des « citoyens de seconde catégorie », sentiment ressenti par de nombreux membres des communautés issues de l'immigration noire.

Conseils et remarques méthodologiques

Si plusieurs copies ont noté la dimension politique de ce discours, les candidats doivent néanmoins faire attention à ne pas insister outre mesure ou à ne pas se cantonner à l'analyse des techniques rhétoriques ou de persuasion employées (le *pathos*, par exemple), des parties entières du commentaire aux techniques de communication afin de prouver que l'auteur cherche à s'attirer le soutien de son auditoire. Présenté ainsi, ce type d'analyse reste à ce niveau trop stérile et quelque peu simpliste. À l'inverse, on pouvait ici s'intéresser non pas tant à la volonté de persuasion de l'auteur qu'à la nature des exemples mobilisés, notamment l'importance des exemples d'individus spécifiquement nommés. Lammy exerce ainsi pleinement sa responsabilité de parlementaire en s'érigeant porte-parole de la circonscription qu'il représente. La litanie d'exemples spécifiques de victimes apporte une dimension véritablement incarnée aux questions migratoires, approche qui vient trancher avec les chiffres ou pourcentages qui peuvent être utilisés pour décrire les flux migratoires. Cet aspect pouvait ainsi permettre d'analyser la question de la citoyenneté non pas tant comme objet juridique abstrait mais comme s'inscrivant dans des trajectoires et expériences humaines individuelles.

En outre, le jury rappelle que la paraphrase ou une approche linéaire du texte ne correspondent pas aux attentes du commentaire de texte en civilisation. Au contraire, le développement doit être structuré en parties clairement identifiées et annoncées en fin d'introduction.

Problématisation

Comme souligné dans les rapports précédents, il est essentiel de prêter une attention très particulière à la problématisation énoncée dans l'introduction et de s'assurer que le plan développé y réponde de façon spécifique. Le jury encourage les futurs candidats à ne pas confondre *problématique* du texte et *problématisation*, au sens où la problématisation ne doit pas simplement décrire l'ambition explicite de l'auteur comme « *How does Lammy criticise the way the government has treated the Windrush generation ?* » ou « *how does this speech underline the injustice of the government's immigration policies ?* ». Certaines problématiques trop restreintes ou se focalisant sur un seul élément saillant du texte ne permettent pas non plus d'ouvrir l'analyse et la restreignent à une lecture unidimensionnelle et par conséquent tronquée. Attention également à ne pas verser dans des problématiques de type *essay*, comme « *to what extent should the Windrush generation be considered as citizens ?* », qui mena le candidat vers une rédaction de type dissertatif. À l'inverse, il est judicieux dans la problématique de mettre en perspective la thématique du texte avec des concepts ou débats intellectuels plus larges : « *to what extent does Lammy offer to redefine British citizenship in the light of the Windrush scandal ?* » ou « *how this speech reflects the tensions at work within a British society that struggles with its past* » étaient tout à fait opérationnelles ici.

Autres problématiques possibles :

- *How have this speech and the Windrush Scandal contributed to lifting the veil on in-built tensions around the UK integration model?*
- *To what extent does Lammy frame the Windrush Scandal as a byproduct of a faulty race-based definition of British citizenship?*
- *How does Lammy offer a re-reading of Britain's imperial past and its impact on the legal definition of its present identity?*

Exemples de pistes d'analyse mobilisables pour le développement à partir du travail préparatoire précédemment présenté

A. Explication et dénonciation de la politique migratoire du parti conservateur au service d'une redéfinition de la posture du Parti travailliste

Lammy analyse la simplification stratégique et confusion linguistique volontaire entre « migrants illégalement présents sur le territoire » et « citoyens sans papiers officiels » ; la politique d'hostilité a donc joué avec cette distinction floue afin de brasser plus largement et de détourner l'attention du public et des médias vers la question sensible de l'immigration illégale, question chère aux voix anti-immigration, dans une perspective électoraliste ; il ne s'agit pas d'une simple erreur administrative. Ce flou est alimenté par l'incapacité des pouvoirs publics à produire des chiffres sur l'immigration illégale ; Lammy propose de se détacher des postures contradictoires des gouvernements New Labour et utilise l'embarras provoqué par le scandale afin d'affaiblir le capital politique des Conservateurs.

B. Une inversion des critères de droits, de justice et de légalité

Cette politique censée cibler les individus illégalement présents au Royaume-Uni est ici dépeinte comme étant elle-même illégale car en violation du *British Nationality Act* de 1948 (en vigueur à l'arrivée des personnes concernées). Le ministère de l'Intérieur a de fait déchu des citoyens de leurs droits politiques et sociaux sans fondements juridiques (cf. les différents témoignages) et c'est lui qui est donc hors la loi ; traitement fort ici de la question de la légalité et chef d'accusation marqué ; inversion de l'identification du « criminel », du citoyen sans papiers au gouvernement au pouvoir ; dénonciation d'un système de reconnaissance juridique à double vitesse présenté ici comme une forme de discrimination institutionnelle permise par les silences et les anomalies du droit anglais.

C. Un questionnement autour de la citoyenneté britannique et de ses paradoxes

Ce questionnement repose sur la dénonciation des failles du pseudo modèle multiculturel et de son pendant institutionnel, à savoir l'incapacité de l'État à reconnaître juridiquement différentes formes de citoyenneté ; sur le rappel du fait que les règles d'accès à la citoyenneté ont été modelées par l'histoire impériale et reflètent une complexité certaine ; sur la tension historique entre nationalité et citoyenneté dans la mesure où les habitants du Commonwealth peuvent avoir le premier statut sans avoir le deuxième. Lammy appelle à transcender ces ambiguïtés et paradoxes juridiques en soulignant que la citoyenneté britannique ne doit plus se comprendre comme une réalité normative ou définie légalement ; à travers ses rappels historiques et ses incursions dans le passé impérial et esclavagiste du Royaume-Uni, il établit que la citoyenneté britannique a fondamentalement été façonnée par cette histoire commune forcée (*we are here because you were there*) et la loi de 1948 ne faisait que donner une réalité juridique à un état de fait existant, et qui doit par conséquent être reconnu de nouveau aujourd'hui.

D. Cristallisation des dynamiques historiques de rejet, d'exclusion et de marginalisation fondées sur la couleur de peau

Les exemples cités reflètent des sentiments de lassitude, d'injustice, de persécution, d'emprisonnement, qui rappellent la face cachée du développement de la société multiraciale britannique, à savoir les formes latentes de discrimination raciale qui ciblaient les BAME (voir les messages "*no blacks, no dogs, no Irish*" souvent utilisés aux fenêtres de commerces ou de logements à louer, surtout dans les années 1950-début des années 1960 ; le discours de Enoch Powell de 1968 qui stigmatisa les émigrés noirs). Ce sentiment anti-immigration perdure donc et a rejailli à travers ce scandale.

E. Un discours de réhabilitation des communautés d'émigrés

Les victimes sont toutes dépeintes comme des « *law-abiding citizens* » : elles paient leurs impôts, travaillent pour la collectivité, ont étudié au Royaume-Uni, ont payé leurs cotisations sociales avec diligence. Les candidats pouvaient ici noter le portrait du citoyen modèle, besogneux et respectueux des règles, qui a activement contribué à la société ; ce portrait victimaire détonne face à la rupture manifeste du contrat social de la part du gouvernement ; en ressort un sentiment de trahison et d'aliénation (« *criminal in my own country* ») et d'érosion du sentiment d'appartenance à cette société. Ce portrait entre en contradiction complète avec celui souvent véhiculé dans les discours anti-immigration, qui tendent à codifier l'émigré comme un *welfare scrounger* ou un parasite social.

F. Perspectives postcoloniales et l'importance de la reconnaissance de l'héritage impérial et de l'histoire

Lammy se livre à une dénonciation de la permanence de pratiques impérialistes tels que les normes et droits différenciés. Ce scandale judiciaire serait le symptôme d'une hypocrisie idéologique envers le passé du pays ; comme le soulignait E.P. Thompson, *Britain is 'the last colony of the British Empire'* ; référence à Stuart Hall et aux *cultural studies* ; importance de l'entreprise de reconnaissance et de réparation au-delà des seuls

dédommagements matériels ou financiers ; développement attendu sur la colonisation et le système impérial esclavagiste et l'importance du travail de mémoire.

Lucie de Carvalho, maîtresse de conférences à l'Université de Lille

2.2. Deuxième partie de l'épreuve de composition : les questions de linguistique

2.2.1. Exercice de linguistique associé au sujet de littérature

BE – éléments de corrigé.

Les candidats sont invités à se reporter aux rapports de jury des années précédentes pour ce qui concerne la présentation des attentes pour ce volet de l'épreuve. Sans revenir en détail sur les principes qui définissent la partie linguistique de l'épreuve, le jury souhaite rappeler en préambule deux des principaux écueils à éviter :

- 1- l'exercice de la partie linguistique de l'épreuve ne correspond pas à une récitation de cours. Il est certes indispensable d'avoir des connaissances grammaticales et linguistiques approfondies pour aborder la question mais il faut utiliser ces connaissances à bon escient, dans une analyse fondée sur les occurrences présentes dans le texte support. Tout exposé grammatical, aussi complet fût-il, ne peut être acceptable dans le cadre de l'épreuve du concours s'il est décontextualisé ;
- 2- l'autre extrême consiste à proposer une série d'analyses d'occurrences du texte (autrement appelées micro-analyses) sans principe organisateur qui vienne coiffer et structurer l'ensemble. En d'autres termes, il est nécessaire de dégager une problématique, qui soit traitée selon un plan cohérent et qui permette une forme de démonstration.

Pour la session 2022 du concours, la seconde partie du sujet de littérature invitait à se pencher sur les occurrences de BE dans l'extrait de *Libra* de Don DeLillo.

La première étape doit consister en un relevé de toutes les occurrences présentes dans le texte. Ce relevé ne saurait être complet sans prendre en considération tous les types de contexte dans lesquels BE se manifeste. C'est à ce stade que le candidat doit mobiliser ses connaissances du fonctionnement de la langue anglaise pour que son relevé d'occurrences soit pertinent. Dans le sujet donné, il ne fallait pas se contenter de repérer les occurrences de BE en tant que copule (BE lexical n'est pas présent dans l'extrait) mais élargir la recherche aux cas dans lesquels BE joue le rôle d'auxiliaire. Par conséquent, il était impératif de prendre en compte les formes BE + ING et BE + EN (autrement dit les formes de passif) mais aussi d'étudier le contexte syntaxique dans lequel s'inscrivent les occurrences (par exemple, la clivée de la ligne 62).

Nous allons donner à lire une proposition de corrigé. Il ne s'agit pas de présenter ici un corrigé exhaustif, qui nécessiterait un temps supérieur à la durée de l'épreuve et ferait référence à de nombreux travaux scientifiques, mais plutôt d'illustrer comment les candidats peuvent traiter le sujet donné de manière réaliste dans le temps imparti.

Pour rappel, toute étude devra prendre la forme d'une démonstration organisée en une introduction, un développement et une conclusion. Dans l'introduction, le candidat devra dès les premières lignes poser clairement l'articulation de la question posée et du système de la langue anglaise. En d'autres termes, il est nécessaire d'exposer tout de suite que l'on sait quels rôles BE peut remplir en anglais. Ensuite, le candidat devra annoncer sa problématique, à savoir le cœur de la démonstration qu'il souhaite faire. Puis vient l'annonce du plan (qui doit être scrupuleusement respecté dans le développement). Enfin, la conclusion vient rappeler les différents types d'occurrences et, si le sujet s'y prête, proposer une synthèse de fonctionnement permettant de dépasser l'apparente hétérogénéité des occurrences.

Introduction

BE est un verbe remarquable de la langue anglaise, notamment du point de vue de la diversité de ses formes. Il s'agit en effet du seul verbe qui peut avoir huit formes différentes. Au-delà de ces propriétés formelles peu communes, on pourra rappeler brièvement que BE peut être employé tour à tour comme verbe lexical, copule ou auxiliaire. Il n'y a aucune occurrence de BE en tant que verbe lexical dans le passage à étudier. Ce type d'emploi est rare ; on le retrouve dans des exemples du type « I think, therefore I am ». En revanche, des cas de BE copule et de BE auxiliaire sont présents.

L'extrait à analyser, tiré de *Libra* de Don DeLillo, nous invite à organiser l'étude en trois parties. Tout d'abord les occurrences de BE copule et de BE impliqué dans la construction de périphrases verbales retiendront notre attention. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur les contextes dans lesquels BE joue un rôle d'auxiliaire. Enfin, la dernière partie sera consacrée aux structures syntaxiques dans lesquelles BE est prépondérant.

I. BE copule et BE dans les périphrases verbales

L'emploi copulaire de BE est le premier étudié dans la mesure où il s'agit d'analyser les cas d'apparition de BE les plus classiques *a priori*. En tant que copule, BE permet la mise en relation d'un sujet et d'un prédicat. En d'autres termes, il permet de dire les caractéristiques du sujet. On peut prendre comme exemple la ligne 45 : « Oh he's dead he's dead ». Il est possible d'interpréter le passage comme une manifestation de monologue intérieur. L'énonciateur est ici difficilement identifiable : il pourrait s'agir de Lee dont il vient d'être question mais également de la personne qui tient la caméra (ligne 36) ou plus généralement de tout témoin de la scène. Quoi qu'il en soit, on peut observer BE dans son rôle de marqueur d'opération d'identification : la caractéristique *dead* est attribuée au sujet *he* par l'énonciateur. Autrement dit, la relation prédicative *he/be dead* est présentée comme validée par l'énonciateur.

De nouvelles occurrences de BE copule se trouvent à la ligne 64 : « [...] the woman in the coat was her and she was the person who was shot ». Le passage est source de paradoxe car on se trouve à un point du récit où règne la confusion : le président vient d'être abattu (« shot ») en même temps qu'il était filmé (« shot »). L'incongruité d'une situation où les repères volent en éclats est difficile à rendre : dire ce qui est relègue de la gageure et l'emploi de la copule BE en devient un défi. Cette copule marquant l'opération d'identification brouille finalement les pistes : on ne sait que difficilement qui est qui.

« The woman in the coat was her » : la manipulation consistant à inverser le sujet et l'attribut est possible ici => *she was the woman in the coat*. Ceci tend à montrer que l'emploi de BE est ici spécifiant. Du point de vue sémantique, les deux énoncés sont équivalents. Le choix opéré par le narrateur trouve sa justification du point de vue stylistique : un effet miroir est créé avec le passage de « her » à « she ». On passe de l'attribut au sujet, du non-sujet au sujet, un mouvement révélateur de l'effet de mise en abyme développé dans le paragraphe où les protagonistes sont tour à tour observateur et observé, agent et patient (ce point sera abordé lorsqu'il sera question du passif).

Notons que « shot » dans « the person who was shot » s'interprète plutôt comme un adjectif que comme le participe passé d'une structure passive. L'adjectif exprime ici un état et il pourrait être précédé d'un autre verbe d'état (SEEM, par exemple), ce qui exclut la possibilité que ce soit un passif. Autre test possible (tous les tests classiques ne sont pas opérants ici dans la mesure où *shot* n'est pas gradable) : la coordination avec un autre adjectif. « the person who was shot and afraid » est recevable du point de vue grammatical (même si sémantiquement la collocation des adjectifs n'est pas très heureuse).

Enfin ligne 42, on peut relever deux occurrences de BE copule dans une structure d'expression du degré et de la conséquence : « The light was so clear it was heartbreaking ». La caractéristique « clear » est attribuée à la lumière ; on a bien la valeur fondamentale d'identification. BE prend une valeur spécifiante mais l'inversion opérée dans l'exemple étudié précédemment n'est pas possible ici car sujet et attribut ne sont pas de même nature (GN et adjectif). De manière similaire, « heartbreaking » est une caractéristique affirmée du sujet « it ».

Nous traiterons dans cette même partie des cas d'apparition de BE dans les périphrases verbales telles que BE TO, BE ABOUT TO, etc. Dans des cas similaires, Quirk parle de semi-auxiliaire (par contraste avec les formes verbales BE + ING, BE + EN dans lesquelles BE est un auxiliaire de plein droit).

Le passage à étudier s'ouvre sur une occurrence de BE ABOUT TO. Dans la même phrase se construit sous les yeux du lecteur une progression menant de la potentialité de la validation de la relation prédicative à la validation effective. On passe de « was about to » à « he was in the act, he was actually pressing the trigger ». Dans « Lee was about to squeeze off the third round », on a bien la présence de TO qui indique la visée (et donc une relation sujet prédicat qui n'est pas validée). En revanche, la validation à venir n'est pas posée comme problématique : on peut considérer ici que l'on se situe dans les environs de la validation, on en est proche (ABOUT). Ce qui pourrait être réécrit sous la forme : Lee / squeeze off the third round was about. « He was in the act », l'expression qui suit, peut être également considérée comme une périphrase verbale construite autour de BE. Sémantiquement elle se rapproche de la valeur fondamentale de BE + ING de saisie en déroulement. Comme dit précédemment, on assiste dans le même énoncé au basculement de la non-validation à la validation (coup de feu) avec un effet de saisie en dilatation de l'acte de faire feu.

II. BE comme auxiliaire

Les occurrences de BE utilisé comme auxiliaire sont les plus nombreuses dans le passage. Comme nous venons de la voir, la forme verbale BE + ING est présente dans le passage. BE + ING a une valeur aspectuelle dans les cinq occurrences relevées dans le passage (lignes 40, 52, 61, 62 et 68).

« He was actually pressing the trigger » (ligne 42) est un de ces exemples. Le procès « trigger » est bien saisi en déroulement (en dilatation, en cours, ...). Selon les auteurs auxquels on se réfère, on pourra considérer que ING est un marqueur de nominalisation (et donc que BE indique que l'élément nominalisé est

une caractéristique du sujet) ou que ING signale une forme d'antériorité (en termes d'opérations énonciatives). Dans le cas d'une forme BE + ING à valeur aspectuelle, l'antériorité (ou le 'déjà') peut être lue dans le fait que l'événement est en cours et par conséquent a déjà débuté et a été remarqué, repéré par l'énonciateur avant le moment d'énonciation. Dans l'exemple étudié, il n'est pas exclu qu'une valeur modale soit présente : une valeur de commentaire, une insistance, une mise en exergue de l'énonciateur (qui paraît bien confirmée par la présence de l'adverbe « actually », autre signe de la présence subjective de l'énonciateur).

Les occurrences des lignes 52 et 62 peuvent également être analysées sous l'angle de la saisie en déroulement. BE + ING y a à nouveau sa valeur fondamentale :

« He was already talking to someone about this »
 « A woman in a dark coat was aiming a Polaroid right at her ».

En revanche, nulle valeur modale n'est détectable dans ces exemples d'utilisation de BE+ING. La valeur aspectuelle de saisie en déroulement apparaît logiquement dans des énoncés de description de la situation et des actions des personnages. La valeur sémantique des procès-verbaux concernés (« press the trigger, talk to someone, aim a Polaroid at someone ») ne pose aucun problème de compatibilité avec l'aspect exprimé par BE + ING.

Le cas de « be sitting down » (ligne 68) est moins univoque à première vue. A-t-on affaire à la saisie en déroulement de l'action de s'asseoir ou à la description d'une position physique fixe ? Le contexte permet de pencher pour la seconde interprétation. « Be sitting down » peut être rapproché ici de « be standing » (du point de vue de l'aspect et du sémantisme verbal).

La seconde forme verbale auxiliée construite avec BE est le passif (BE + EN). Rappelons rapidement que le passif correspond à une orientation de la relation prédicative. Énoncé passif et actif auront les mêmes arguments du verbe mais la thématisation retenue n'est pas la même. Un énoncé à structure syntaxique passive va faire figurer en position de sujet syntaxique le patient tandis que l'agent s'efface ou est reporté en position de complément introduit par la préposition BY. L'auxiliaire BE joue ici encore son rôle de caractérisation du sujet syntaxique. Le participe passé EN contient une valeur d'accompli : avec la diathèse passive, un état résultant est attribué au sujet.

L'emploi du passif dans le passage vient souligner les rôles et positions des protagonistes du récit. Le président est victime d'un tireur isolé. Il est patient et subit la situation (l. 44 : « he was slammed back, surrounded all in dust and haze »). Dans cet exemple, il est crucial de faire la différence entre les deux formes EN présentes. « Slammed » est indubitablement un participe passé. On peut modifier la diathèse en réintroduisant un agent potentiel : « the bullet, the shock ».

The shock slammed him back.

La manipulation est tout à fait acceptable syntaxiquement et le sémantisme n'est pas mis en péril.

En revanche dans le cas de « surrounded », c'est la valeur adjectivale de la forme dont il est question. On peut considérer que BE copule fait ici l'objet d'une ellipse, copule qui peut être d'ailleurs remplacée par un autre verbe (SEEM, par exemple) en guise de test : « he seemed surrounded all in dust and haze ».

De façon tout aussi pertinente, les formes passives sont appliquées au personnage de Lee. Ce dernier est incontestablement agent dans le début du passage : « he was actually pressing the trigger » l. 40, « Lee raised his head from the scope » l. 46. Mais le contexte révèle rapidement son statut de subalterne, de pion piloté : « Telling how he was tricked into the plot » l. 54. Lee apparaît dans cet énoncé à la fois patient et victime. La structure syntaxique est une structure résultative à la diathèse passive : he / BE tricked INTO something. Le sujet HE renvoie bien évidemment à Lee. Le participe passé « tricked » est l'état résultant qui est attribué au sujet.

Le dernier cas d'apparition de BE auxiliaire qui sera examiné se trouve à la ligne 61 : « she was being photographed ». Cet exemple est un cas de combinaison de BE + ING et de BE + EN. Contrairement aux exemples analysés précédemment, l'état résultant exprimé par le participe passé n'est pas encore atteint. Par contraste, dans *she was photographed*, l'état résultant caractérise bien le sujet syntaxique (patient) et ce sous l'effet opérationnel de BE.

Dans l'exemple de la ligne 61, nous avons signalé que deux formes verbales contenant l'auxiliaire BE entraient en combinaison. Les deux formes verbales ont systématiquement le même ordre (syntaxique) d'apparition dans la linéarité linguistique : BE + ING puis BE +EN. Ainsi la forme ING vient affecter l'auxiliaire BE du passif. D'où la forme « was being photographed ». Si l'on manipule la structure pour adopter la diathèse active, on obtient :

Someone was photographing her.

Le procès *photograph* est décrit en déroulement (valeur fondamentale de BE + ING). Cette saisie en déroulement ne disparaît pas avec la diathèse passive. L'auxiliaire BE de la forme passive est le seul élément qui puisse être modifié formellement (pour exprimer le temps ou l'aspect), ce qui entraîne que ING lui soit suffixé. Toutefois il faut bien prendre en compte que le champ d'activité sémantique de BE + ING dans ce cas de figure ne peut se limiter au BE du passif. C'est le procès *photograph* qui est saisi en déroulement dans une perspective passive. On retrouve bien une fois encore dans ce cas les valeurs fondamentales des deux formes (BE + ING et BE + EN).

III. BE et l'agencement syntaxique

L'opérateur BE se rencontre également dans des structures d'agencement syntaxique particulières dont deux sont présentes dans l'extrait à étudier. On peut repérer dans le passage un cas de proposition clivée et trois structures existentielles. La structure clivée se trouve à la ligne 62 du texte :

« It was only then she realized she'd just seen someone shot in her own viewfinder ».

Une proposition clivée peut se définir comme une structure du type : IT + BE + X + THAT + Y. L'élément X (« only then »), autrement appelé focus, est mis en relief dans cette structure. Si l'on effectue une manipulation sur l'exemple, on peut en donner une variante non clivée :

She realized only then she'd just seen someone shot in her own viewfinder.

Dans la clivée, le rôle prépondérant de BE (associé au pronom IT) s'observe aisément. IT + BE souligne en l'occurrence le caractère essentiel de l'information temporelle contenue dans l'item *only then* en opérant une topicalisation, une thématisation. À noter que si l'énonciateur avait choisi de mettre en position frontale le circonstant de temps, le sémantisme aurait été sensiblement identique tandis qu'une modification syntaxique doit être opérée. La présence en début d'énoncé du circonstanciel *only then* impose la présence d'un élément verbal en position 2 dans l'énoncé. C'est donc l'auxiliaire DO (au prétérit en l'occurrence) qui assure ce rôle de pivot syntaxique :

Only then did she realize she'd just seen someone shot in her own viewfinder.

On a donc affaire à deux stratégies distinctes de mise en valeur d'un élément. Ce choix s'explique dans le contexte du récit : dans les instants qui suivent le coup de feu mortel règne le chaos. Le personnage concerné aura besoin d'un élément déclencheur (s'apercevoir qu'il est photographié par quelqu'un) pour prendre conscience tardivement (*only then*) qu'il a été témoin de l'assassinat à travers l'ocilleton de son appareil photo. L'incongruité du décalage temporel est soulignée grâce à la structure clivée.

Le second type de structure syntaxique que l'on peut relever est la structure existentielle. Les occurrences qui en sont l'illustration sont au nombre de trois dans le passage :

« There was a white burst in the middle of the frame ». l. 43

« There was a white concrete wall extending from the columned structure » l. 46

« There was bloodsplay on her face and arms » l. 63

Ces trois structures existentielles sont composées de la manière suivante :

THERE + BE + GN (+ GP)

Certes c'est BE copule qui est présent systématiquement dans ces exemples. Toutefois BE n'est pas le seul verbe possible dans les structures existentielles (on peut citer *appear* ou encore *exist*). Dans le cadre de la structure existentielle, BE copule est le plus couramment employé. Son sémantisme d'existence joue donc à plein dans ce contexte.

Dans cette structure, on pourra considérer que THERE (qui est un pronom étymologiquement lié à l'adverbe locatif THERE) remplit le rôle de sujet syntaxique en même temps que le GN suivant la copule est le sujet sémantique de l'énoncé.

Pour les exemples cités, les relations sujet / prédicat sont les suivantes :

A white burst / be in the middle of the frame

A white concrete wall / extend from the columned structure (dans ce cas de figure, il ne faut pas croire que la forme ING de *extend* dans l'énoncé atteste de la présence de BE + ING. Il s'agit d'une relative avec ellipse en réalité)

Bloodsplay / be on her face and arms

Avec la structure existentielle c'est la succession thème-rhème qui est privilégiée. Les syntagmes nominaux (*a white burst, a white concrete wall, bloodsplay*) ont les caractéristiques de l'indéfini. La présence du déterminant A signale la nouveauté de l'information délivrée (caractère rhématique, d'où la position après la

copule). Le pronom THERE (qui contient le marqueur d'opération TH-) dénote une antériorité opérationnelle, une forme de localisation (même abstraite) : la relation prédicative qui va être validée dans l'énoncé a déjà été repérée *in situ*. THERE + BE peut donc se gloser par « dans le contexte de la scène, il y a / on remarque ... ». Dans l'extrait proposé, à un moment du récit où la multiplicité des points de vue ne fait qu'ajouter à la confusion due à l'assassinat, les structures existentielles ont un effet d'objectivité, de constat froid et clinique (quel que soit le niveau d'observation concerné, car la confusion opère également sur le plan du degré de focalisation).

On pourra terminer en observant que si l'ordre canonique peut être retrouvé pour l'exemple 2 (*a white concrete wall extended from the columned structure*), il paraît beaucoup plus forcé pour les deux autres cas :

? *A white burst was in the middle of the frame.*

? *Bloodspray was on her face and arms.*

Le recours à la structure existentielle THERE + BE est donc contraint dans ces deux cas de figure.

Conclusion

L'étude des différents cas d'apparition de BE a permis de se pencher sur la grande majorité des réalisations possibles de ce marqueur d'opérations. Certes BE lexical est absent de ce corpus. On ne s'en étonnera cependant pas étant donné la rareté des contextes dans lesquels il peut apparaître.

En revanche, les occurrences de BE copule et de BE auxiliaire, que ce soit dans la composition de la forme verbale BE + ING ou de l'expression de la diathèse passive, sont nombreuses dans le passage étudié. Si les diverses occurrences de BE se distinguent les unes des autres dans la mesure où elles apparaissent dans des contextes formels distincts dont les effets sémantiques ne sont pas superposables (BE + attribut, BE dans les périphrases verbales, formes verbales composées, structures de réagencement syntaxique), il n'empêche que la valeur fondamentale d'affirmation de l'existence ou de marquage de l'identification est systématiquement repérable.

Wilfrid Andrieu, maître de conférences à l'université d'Aix-Marseille

2.2.2. Exercice de linguistique associé au sujet de civilisation

Les démonstratifs – éléments de corrigé.

I Généralités sur les démonstratifs et *this/that*

1. Définition du terme

Les démonstratifs, comme leur nom l'indique, sont des opérateurs utilisés pour « montrer ». Ils pointent vers un (ou plusieurs) élément(s) dans une situation donnée, et le(s) présentent comme spécifique(s).

À ce titre, les démonstratifs font partie de la catégorie plus vaste des « déictiques ».

Un déictique est « un élément du discours qui permet d'effectuer un repérage par rapport à la situation d'énonciation » (Gardelle & Lacassain, 2012, p. 326). On est donc face à des éléments qui repèrent, et des éléments qui font référence à la situation d'énonciation. Cette référence peut être une identification, c'est-à-dire que l'élément déictique renvoie à la situation d'énonciation. À l'inverse, on peut avoir une différenciation, c'est-à-dire que l'élément déictique renvoie à une situation présentée comme différente de la situation d'énonciation. Il conviendra de s'en souvenir et d'en tenir compte.

Syntaxiquement, les démonstratifs peuvent relever de plusieurs catégories.

Ils peuvent être déterminants, c'est-à-dire appartenir à un syntagme nominal (SN) dont ils déterminent le nom principal, ex. II. 1-2 « *this petition* » ; I. 31 « *that citizenship* ». Dans le premier SN, le déterminant est le démonstratif *this*, qui détermine le nom *petition*. Dans le deuxième, le déterminant est *that* et le nom principal est *citizenship*.

Ils peuvent être pronoms ou proformes, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas déterminants et remplacent un élément du discours ou de la situation. Sur le choix de terme entre pronom et proforme, on peut noter que les deux peuvent décrire ces emplois des démonstratifs. Le terme de « pronom », littéralement « mis à la place du nom », pose un problème lorsqu'on considère la question de la référence. En effet, il convient si le démonstratif remplace un élément nominal (un SN, un pronom, etc.). À l'inverse, lorsque l'élément repris n'est pas nominal (par ex. une proposition, une phrase, voire un paragraphe), certains linguistes lui préfèrent le terme de proforme, plus général et donc compatible avec des référents linguistiques de natures différentes. Ceci dit, d'un point de vue fonctionnel, le terme de pronom peut être accepté puisqu'un pronom, quel que soit son référent, aura une fonction nominale. On peut voir par exemple I. 13 un *that* qui reprend tout le début du paragraphe ; son antécédent n'est donc pas nominal et du point de vue de la référence il est mieux décrit par le terme de proforme. D'un point de vue purement syntaxique, à l'inverse, sa fonction est bien nominale, puisqu'il est sujet du verbe *is* qui le suit. Fonctionnellement, on peut donc accepter le terme

de pronom, plus informatif que proforme, puisqu'on peut avoir des proformes nominales (*this/that*), verbales (*do*), adverbiales (*thus*), etc. Il est important que les candidats soient conscients de cette distinction, et qu'ils choisissent le terme utilisé en connaissance de cause.

Enfin, les démonstratifs peuvent être adverbes, et compléter un adjectif. Dans cet emploi, ils indiquent un degré (d'une manière proche de l'indication : on indique le degré), voire un haut degré dans certains cas. Le texte n'en donne pas d'exemple, mais il est bon de rappeler cet emploi dans une partie générale introductive. On précisera que de ce point de vue, *that* a tendance à exprimer un haut degré, *this* est généralement plus proche de la simple indication, volontiers accompagnée d'un geste (on montre le degré en même temps qu'on l'exprime).

Les démonstratifs *this* et *that* (et leur pluriel respectif *these* et *those*) contiennent le morphème *th-* qu'ils partagent avec d'autres opérateurs de l'anglais comme *the*, *there*, etc. Le morphème *th-* indique « que le référent visé à tel instant est identifié à un premier, son repère, qui est repris effectivement ou théoriquement » (Cotte, 1996, p. 185). Ils sont ainsi anaphoriques dans un sens que Lapaire et Rotgé qualifient de « mental » : « ils "portent" (-*phore*) la conscience "à rebours", "vers l'arrière" (*ana-*) » (Lapaire & Rotgé, p. 57), ce qu'ils schématisent ainsi (id.) :



Il est important de garder à l'esprit que les démonstratifs indiquent que l'élément désigné par le démonstratif est *a minima* déjà connu de l'énonciateur, déjà pensé/envisagé.

2. L'opposition *this/that*

Si les deux démonstratifs ont des points communs abordés ci-dessus, ils ont également des différences notables. De façon générale, on peut considérer deux approches pour décrire cette opposition : l'opposition proximité/distance, et l'opposition clôture/non-clôture.

Ces deux approches partent du constat que l'opposition est liée à la différence morphologique entre *-is* et *-at* ; opposition qu'on peut aussi évoquer en français dans *ceci* et *cela* (ou dans *ici* et *là*). Selon l'approche adoptée, le premier est un signe de proximité ou de non-clôture ; le second indique une distance ou la clôture. De façon générale, lorsqu'on parle de l'opposition proximité/distance, on fait référence à la situation d'énonciation prise au sens large (le « *here and now and I* »).

Les effets de sens ne sont pas systématiquement présents dans tous les énoncés. La liste ci-dessous est donc donnée à titre indicatif, sans lien avec la fréquence de leur apparition en discours :

- distance physique : proximité vs. éloignement par rapport à l'énonciateur ou au référent spatial de la situation d'énonciation (*here and I*). *This* indiquera un élément proche, *that* un élément plus éloigné ;
- distance temporelle : proximité vs. éloignement par rapport au moment d'énonciation (*now*) ;
- distance émotionnelle/affective : proximité ou distance affective pour l'énonciateur, qui peut inclure l'appréciation (positive ou négative respectivement).

En termes de clôture/non-clôture, l'opposition est exprimée par Lapaire et Rotgé comme relevant de deux modes de pensée. Le mode de pensée non-clôurant correspond au « refus ou impossibilité (-IS) de traiter comme clos l'acquis opérationnel marqué par TH- » (Lapaire & Rotgé, 1991, p. 64). Il peut se retrouver sous diverses formes :

- parce que l'acquis est « réouvert » : réévalué, considéré à nouveau, sous un nouveau jour, etc.
- parce qu'il est incomplet : il manque des informations pour qu'on puisse le clore.
- parce que tout ou partie des informations contenues dans cet acquis est, d'une manière ou d'une autre, problématique et ne peut donc pas être clos.

À l'inverse, la clôture correspond à un acquis sur lequel on n'a pas à revenir : il est complet, accepté, non problématique. On peut reprendre ici la métaphore proposée par Lapaire et Rotgé qui considèrent (p. 65) qu'avec *that* (avec la clôture), l'acquis « prend l'allure d'une affaire classée ou parfaitement entendue ».

On se posera la question de l'opposition *this/that* dans l'extrait proposé. Comment apparait-elle ? Correspond-elle aux éléments traditionnels d'opposition ? Comment les démonstratifs fonctionnent-ils dans le texte, et avec quel(s) effet(s) de sens ?

Pour répondre à ces questions, le choix fait ici est de considérer les deux emplois syntaxiques principaux, à savoir lorsque les démonstratifs sont déterminants et lorsqu'ils sont pronoms (ou proformes). D'autres choix seraient possibles, tant qu'ils rendent compte de la variété d'emplois et d'effets de sens.

II Les déterminants démonstratifs dans le texte

Dans le texte considéré, on constate une asymétrie d'emplois entre les deux démonstratifs. Ainsi, *this* est fréquemment employé comme déterminant (6 occurrences), alors que *that* n'apparaît qu'une seule fois. Cela n'empêche pas de les comparer, pour voir si les oppositions théoriques dégagées précédemment fonctionnent.

1. *This* et la proximité de la situation d'énonciation

Dans les emplois de *this* comme déterminant, 3 se trouvent avec le nom *country* pour former le SN *this country* (ll. 3, 8 et 16). Ceci n'est pas anodin, puisque le discours est prononcé par un député qui cherche à faire reconnaître par ses pairs l'appartenance à la Grande Bretagne de citoyens dont les ancêtres ont contribué à faire la richesse. Ainsi, lorsque l'énonciateur (David Lammy) parle de *this country*, il parle de *Britain* (l. 4). Le pays dont il est question est celui où il se trouve, où les autres parlementaires se trouvent, où les habitants de sa circonscription se trouvent, notamment ceux qui ont subi les injustices dont il est fait état dans le texte.

On est donc dans un cas typique de renvoi, avec *this*, à la sphère de l'énonciateur, dont le référent de *this country* fait partie.

Une comparaison avec *that* montre l'opposition des deux déterminants :

ll. 8-9 The wealth of that country was built on the backs of the ancestors of the Windrush generation.

Avec *that*, le nom est repéré par rapport à une énonciation précédente et plus par rapport à l'énonciateur (voir Cotte, p. 189). De plus, il ne peut plus s'agir de celle-là même où les participants (les parlementaires) se trouvent, puisqu'elle est de facto présentée comme extérieure à la sphère de l'énonciateur. On crée donc bien dans ce contexte une distance spatiale avec ce déterminant.

Pour compléter l'analyse, on remarquera que l'emploi de l'article défini *the*, certes porteur du morphème *th-*, ne positionne pas le référent par rapport à la situation d'énonciation. Celui-ci est défini par le contexte (linguistique ou extra-linguistique). Ainsi, si on reprend l'exemple précédent :

ll. 8-9 The wealth of the country was built on the backs of the ancestors of the Windrush generation.

on est forcé de constater qu'avec l'article défini le référent de *country* est défini par le co-texte. Dans cet exemple, cela crée d'ailleurs une ambiguïté référentielle : le référent est-il *Caribbean*, mentionné à la ligne précédente, ou *Britain*, dont il est question l. 4 ? S'il est évident que dans le texte *the country* est censé être le second, l'article défini ne permet pas à lui seul de l'identifier. À l'inverse, il n'y a aucun doute sur le référent de *this country* dans le texte, alors même qu'aucune mention préalable ne le précise.

De la même façon, *this moment* (l. 4) renvoie au moment présent, c'est-à-dire que le moment déterminé par *this* fait partie du *now* de l'énonciateur. On est ici dans un cas proche des exemples comme *this week* qui renvoie à la semaine qui inclut le moment d'énonciation. *That moment* renverrait nécessairement à un autre moment, séparé du moment d'énonciation, et défini antérieurement. La comparaison avec *at the moment* est intéressante car contrairement au cas précédent, cette expression réfère en principe au moment présent. En effet, elle sous-entend *at the present moment*. On peut cependant arguer de l'insertion possible de l'adjectif *present* pour constater une différence avec *this*, puisque ce dernier bloque l'apparition de l'adjectif, dont le sens est déjà présent dans le démonstratif : *??at this present moment*.

2. Clôture et non-clôture

Cette opposition se trouve de façon caractéristique dans 2 emplois de *this* et dans l'emploi de *that* présents dans l'extrait étudié.

À la première ligne du texte, le démonstratif *this* détermine *petition*. On y trouve, comme dans les autres emplois étudiés précédemment, la proximité avec la situation d'énonciation : le nom est présenté comme faisant partie de la situation d'énonciation puisque la référence est à la requête faite au moment présent, à l'endroit où parle l'énonciateur (dans le *here and now* de l'énonciateur). Mais il y a un autre aspect de *this* dans cet emploi, qu'on retrouve de façon nettement moins évidente dans les précédentes : le fait que la requête est *en train d'être faite*. En d'autres termes, *this petition*, outre une référence à la situation, présente un fait en cours de réalisation, donc non terminé, *non clôturé*. Le choix du déterminant indique ce caractère encore partiellement orienté vers l'avenir, ce que ne ferait pas une détermination en *that*, qui au contraire indiquerait que le fait est acté, terminé.

Le cas inverse se trouve à la fin de l'extrait, avec l'emploi de *that* devant *citizenship*. La citoyenneté dont il est question dans l'extrait du *British Nationality Act* de 1948 cité par le parlementaire a été définie précédemment dans le texte lui-même, qui y fait ensuite référence rétrospectivement, en la présentant comme acquise pour toute personne ayant lu le texte de loi. On est bien dans un cas de clôture. Cette présentation de la citoyenneté est d'ailleurs choisie pour son caractère acquis et non problématique, ce qui est d'autant plus habile que c'est cette même citoyenneté qui est considérée comme problématique par le

gouvernement et l'administration, selon David Lammy. Le démonstratif *this* ne serait pas heureux dans ce contexte, puisque le caractère anaphorique est explicitement confirmé par le texte lui-même.

Il est par ailleurs à remarquer que dans ces deux cas, l'article défini ne fonctionnerait pas, en raison de son incapacité à exprimer cette opposition clôture/non-clôture.

III Les emplois (pro-)nominaux des démonstratifs

Alors que nous avons une majorité de *this* déterminants, on retrouve cette fois un plus grand nombre de *that* de nature pronominale, avec 4 occurrences (dont une au pluriel *those*, l. 16) contre une seule pour *this*. On commencera donc par *that*.

1. *That* et l'anaphore

Par rapport à l'emploi des déterminants démonstratifs, la référence se pose en des termes légèrement différents : il ne s'agit plus d'identifier le référent du nom mais du démonstratif lui-même. Ainsi, alors que dans *that citizenship*, on cherchait à identifier le référent de *citizenship*, dans les emplois pronominaux on cherche à identifier ce qui est repris (anaphoriquement et synthétiquement) par le démonstratif.

On peut tirer une première conclusion immédiate sur les emplois de *that* dans l'extrait considéré : les 3 *that* pronominaux sont anaphoriques. Dans ces trois cas, ils renvoient à un élément textuel précédent. Plus précisément, ils renvoient à l'argument développé au début de chaque paragraphe où ils apparaissent. Le démonstratif vient ainsi reprendre de façon synthétique les éléments textuels, ce qui permet de leur ajouter un commentaire ou une explication supplémentaire.

Dans le premier cas (l. 13), le commentaire est une explication : *that is why* relie les trois lignes précédentes (ll. 10-12), qui sont un retour historique sur les ancêtres de David Lammy, à son intervention actuelle. Ce lien est introduit par *is*. De la même façon, l. 18 et l. 26, le démonstratif permet de relier les éléments précédents et le propos général. La principale différence entre le premier cas et les deux suivants concerne la teneur du commentaire.

2. *That* et l'évaluation négative

On sait que *that*, opérateur de distanciation, peut exprimer la distance par rapport à l'énonciateur sous différents aspects, la distance affective en étant un. Ceci se traduit par l'opposition *this/that* sur le plan affectif. Les deux démonstratifs sont en effet fréquemment opposés sur le fait que le premier serait facilement employé pour introduire un commentaire appréciatif, au contraire du second qui serait plus dépréciatif. Il convient de rappeler que cette opposition n'en est qu'une parmi d'autres, et qu'elle peut disparaître si d'autres contraintes plus fortes pèsent sur le choix. On peut citer par exemple le *that* de la ligne 31, qui n'est nullement négatif et purement anaphorique et clôturant.

L'emploi de *that* aux lignes 18 et 26 est cependant révélateur. En effet, il reprend des éléments qui sont extrêmement négatifs. Même si l'anaphore est toujours très présente, l'évaluation l'est aussi dans ces deux emplois. Ceci est confirmé par le commentaire qui en est fait dans la suite de la phrase :

l. 18 : that is a disgrace

l. 26 : that is precisely why this is such an injustice.

L'évaluation négative par *a disgrace* vient confirmer l'interprétation négative suggérée (ou au moins permise) par l'emploi de *that*. Cela rend possible l'assimilation de tout le propos du paragraphe, notamment les mots très forts comme *imprisoned*, *detained*, *shackled*, etc., au terme *disgrace* via la synthèse opérée par le *that* anaphorique.

L'emploi de *this* à la ligne 18 serait peu satisfaisant pour cette raison, puisqu'il aurait tendance à rendre potentiellement l'évaluation plus faible, et parce que le caractère anaphorique est moins marqué, comme nous allons le voir ci-dessous avec l'analyse de l'exemple l. 26.

Le deuxième exemple (l. 26) nécessite un commentaire spécifique. On remarque que *such an injustice* est syntaxiquement attribut du sujet *this*. Il faut bien voir que *injustice* s'applique à *this*, mais que c'est une injustice du fait de ce qui a été dit précédemment et qui est repris par *that*. En d'autres termes, le *that* donne les raisons pour lesquelles *this* est injuste. Il est d'un autre côté nécessaire d'utiliser le pronom *this* dans la deuxième partie de la phrase puisque le pronom reprend la situation actuelle. On est donc en présence d'une contrainte qui empêche le choix de *that* dans ce cas : en renvoyant à ce qui est extérieur à l'énonciateur, *that* ne permettrait pas que *injustice* réfère à la situation actuelle (de l'énonciateur, David Lammy).

La comparaison de ces deux pronoms anaphoriques avec *it* est enfin possible, puisque ce pronom apparaît également dans des contextes de reprise d'éléments antérieurs, comme par exemple l. 27 : « It is not something that the Government can now choose to grant them ». Dans ce cas, *it* renvoie beaucoup plus spécifiquement à *citizenship*, alors que *that* à la ligne précédente reprend tout l'argumentaire du début du paragraphe. Le démonstratif permet d'élargir la référence, ce que ne fait pas le pronom personnel.

3. *This* et la non-clôture

Le paragraphe précédent expliquait pourquoi *that* ne pouvait pas se trouver dans la subordonnée en *why*. On peut ajouter, en plus de la proximité avec la situation d'énonciation, que l'emploi de *this* l. 26 permet de présenter la situation comme non clôturée. En d'autres termes, l'emploi de *this* permet à la fois de signaler la situation de la « Windrush generation » comme proche, ce qui est le cas puisqu'au moment de l'intervention de David Lammy des recours ont été déposés. Cela permet également de présenter cette même situation comme problématique, non acceptée, autrement dit non-clôturée au sens qu'en donnent Lapaire et Rotgé. L'argument vaut également pour l'emploi l. 24. Le démonstratif *this* ici renvoie à la fois à ce qui précède (à la même ligne et à la ligne précédente), donc il est anaphorique, mais aussi à ce que le gouvernement ne fait pas correctement, de l'avis du député. Donc, *the point* est présenté, via l'emploi de *this*, comme non acté, mais surtout non terminé. Il est encore possible, puisque ce n'est pas terminé, de l'expliquer davantage. C'est l'emploi dit « cataphorique » de *this*, qui voit sa justification dans la deuxième partie de la phrase, avec l'ajout d'une explication : « the Windrush generation are the British people », et les deux phrases suivantes. Enfin, le caractère non-clôturant de *this* permet d'envisager de corriger cette injustice, puisque la situation est présentée comme non définitive.

En conclusion

Pour conclure cette partie sur les emplois (pro-)nominaux des démonstratifs, on peut regarder le dernier exemple non encore abordé dans le texte : *those* l. 16. Il se trouve dans une structure où le démonstratif agit comme antécédent d'une subordonnée relative. Ce cas d'emploi ne se trouve pas avec *this*. Il s'agit ici de voir pourquoi l'opposition n'est pas exprimable.

Dans cet exemple, *those* renvoie aux personnes détenues. On est en présence ici d'un emploi anaphorique, puisqu'il a déjà été question de ces citoyens victimes d'injustice – « the Windrush generation ». Le démonstratif est en outre l'antécédent de la relative introduite par le relatif *who*. Avec la complémentation par une relative, « le couple antécédent-relative réélabore une première proposition et l'antécédent est parfois identifié de façon exclusive par cette relation ancienne [...] ». Dans ce cas, seul *that* est un pronom antécédent [...]. » (Cotte, p. 189).

Le choix étant contraint, l'opposition *this/that*, d'une certaine manière, disparaît puisqu'elle n'est pas exprimable. Ceci étant dit, elle existe encore et est même la raison pour laquelle *this* ne convient pas. La relative identifiant l'antécédent, et celui-ci étant déjà au moins partiellement anaphorique (ce qui est le cas ici, comme cela a déjà été noté), le référent du pronom se trouve de fait dans une situation de clôture qui bloque l'apparition de *this*.

Cet exemple a été traité en dernier pour montrer que l'opposition *this/that*, même si elle est importante et explique de nombreux effets de sens, ne doit pas être prise comme systématique. En effet, elle n'est pas toujours présente. Parfois, une seule des deux formes est possible et dans ce cas on ne doit pas chercher à les opposer. Cependant, même dans ces cas, on peut expliquer pourquoi cette seule forme convient. Comme cela a été montré pour l'emploi évaluatif des démonstratifs, les diverses oppositions qui existent potentiellement doivent être abordées avec circonspection et on doit toujours se rappeler que c'est le texte, ou plus généralement le discours, qui doit guider l'analyse linguistique, et non les connaissances théoriques. Celles-ci doivent servir l'analyse et non l'inverse.

Références

- Cotte, P., 1996. *L'explication grammaticale de textes anglais*. Paris : PU de France.
Gardelle, L. & C. Lacassain-Lagoin, 2012. *Analyse linguistique de l'anglais. Méthodologie et pratique*. Rennes : PU de Rennes.
Lapaire, J-R & W. Rotgé, 1991. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : PU du Mirail.

Antoine Consigny, maître de conférences à l'université de Strasbourg

3. Épreuves orales d'admission

3.1. Leçon, option A, B ou C

3.1.1. Option A – littérature

Esprit de l'épreuve

La leçon de littérature est un exercice de réflexion, d'analyse et de démonstration qui s'articule autour d'un sujet portant sur l'une des cinq œuvres au programme. En loge, les candidats sont invités à choisir entre deux propositions, chacune portant sur une œuvre différente. L'épreuve consiste en un exercice oral de 30 minutes qui se déroule en anglais et qui est suivi d'un entretien d'environ 15 minutes en français. La

prestation doit illustrer la capacité des candidats à élaborer une démonstration convaincante, à problématiser leur réflexion selon une expression rigoureuse et précise qui, associée à des qualités de communication, conditionne la justesse et la logique interne du propos. L'épreuve évalue aussi, dans la partie entretien, la capacité des candidats à prendre du recul sur leur démonstration initiale, à la nuancer, la préciser ou la prolonger. En cela, la leçon mobilise de nombreuses qualités requises pour enseigner, puisqu'à travers elle se manifeste l'aptitude à construire un argumentaire avec clarté et pédagogie. C'est pourquoi la capacité d'écoute, jugée lors de l'entretien, constitue un critère non accessoire dans cette épreuve.

Le texte et la lettre au cœur de l'analyse

Pour la leçon dans le cadre de l'option de littérature, il est logiquement attendu de la démonstration qu'elle se fonde sur des critères de littéarité. Cela signifie qu'une bonne leçon s'engage à interroger les spécificités génériques de l'œuvre à l'étude ainsi que les stratégies d'écriture de l'auteur (narration, focalisation, style, tonalité, symbolique, éléments de rhétorique, etc.). Une leçon fait aussi appel à des micro-analyses précises mobilisées afin d'étayer le propos. Les micro-lectures sont encouragées car le recours à des exemples précis, sélectionnés avec justesse et analysés, traduit une prise de recul critique et illustre la capacité des candidats à dialoguer avec la lettre.

La préparation en loge

Au cours des 5 heures de préparation, il est conseillé de ne pas trop tarder à arrêter son choix, car une hésitation trop longue ou un changement de sujet tardif peuvent avoir de lourdes conséquences sur la gestion de la préparation, et par conséquent sur la prestation finale devant le jury. Un exemplaire de l'œuvre dans l'édition retenue par le jury est mis à la disposition du candidat : il est donc attendu que la présentation circule avec pertinence dans l'intégralité de l'œuvre. Il est possible de prendre des repères dans l'ouvrage par le biais de marque-pages, mais il n'est pas permis d'annoter les livres qui seront remis au jury à la fin de l'épreuve.

Un dictionnaire unilingue est également à disposition et s'avère très utile, entre autres, pour le travail du sujet. Explorer la polysémie du ou des termes qui le composent est un excellent moyen de mettre en tension le sujet et l'œuvre, comme nous le verrons plus loin à travers des exemples précis. Le dictionnaire doit aussi permettre la vérification de termes lorsqu'apparaît un doute quant à leur acception. Il en est de même pour l'utilisation du dictionnaire de prononciation également à disposition en loge.

Seules l'introduction et la conclusion peuvent être entièrement rédigées ; le soin accordé à cette rédaction permet généralement d'aborder ces deux temps forts de l'exposé avec plus de sérénité, et de poser sa voix. Le reste de la préparation doit quant à lui se présenter exclusivement sous forme de notes afin de créer une situation de communication fluide qui n'est pas sans rappeler les conditions usuelles d'enseignement. À cet égard, le jury demande systématiquement aux candidats de leur montrer leurs notes à l'issue de l'épreuve pour s'assurer que la préparation n'est pas scriptée.

Définition du sujet, conceptualisation, préparation de l'introduction

Le sujet, qui est soit notionnel soit citationnel, est tout aussi essentiel que l'œuvre elle-même. En effet, l'exercice de leçon doit bien se concevoir comme le moyen d'interroger l'œuvre par le prisme d'un sujet dont sont évalués la pertinence, la complexité et les problèmes qu'il soulève. Cela suppose des candidats qu'ils en définissent clairement les contours, qu'ils profitent de leur préparation pour sélectionner dans l'œuvre ou dans leurs savoirs les éléments les plus probants, ceux qui permettront d'étayer en toute logique leur démonstration. Par conséquent, ils doivent renoncer à utiliser des connaissances qui ne leur serviront pas à appréhender le sujet en question : il s'agit bien de se mettre à l'écoute du libellé, des termes précis du sujet, de son originalité, de la singularité de sa formulation et de son ambivalence sémantique.

Il est donc indispensable de circonscrire aussi finement que possible les multiples acceptions du ou des termes qui composent le sujet. Sans cela, considérer le sujet donné comme thème d'étude sans l'interroger risque de déboucher sur un plan aux allures de catalogue. *A contrario*, une définition fine et précise du libellé et de ses termes conditionne la qualité de la problématisation qui en découle. L'introduction doit par ailleurs relayer cette définition, s'en servir comme point d'accroche pour mieux amorcer une perspective critique.

Nous reviendrons sur les deux sujets proposés aux candidats cette année pour les utiliser comme exemples et dessiner les contours d'une méthodologie d'approche.

- Exemple 1 : Faith and treason in *Henry V*

Ce premier sujet est dit notionnel : généralement composé d'un ou plusieurs termes, un sujet notionnel invite tout d'abord à définir scrupuleusement chacune de ses composantes, et, dans un second temps, à circonscrire le sens à donner à leur co-présence. C'est ce travail de définition que nous proposons d'effectuer ci-après, sous forme de tableau :

Terme	Faith	Treason
Définition	<ul style="list-style-type: none"> - synonyme de « trust », « allegiance », « devotion » ou encore « confidence in something or someone » - acception religieuse, celle de « foi », de « croyance », d'« Église » ou encore de « conviction » - symbole de fidélité, de sincérité, de loyauté vis-à-vis d'une tradition - employé à plusieurs reprises dans l'œuvre comme interjection (« Faith ! »), le terme dit la surprise ou l'emphase. 	<ul style="list-style-type: none"> - défaut de loyauté, crime (initialement désaveu contre le monarque, crime de lèse-majesté) et, par extension, transgression d'un pacte, d'une entente commune - étymologiquement issu de <i>tradere</i>, qui rapproche « trahison » de « tradition » : la trahison serait une infidélité faite à la tradition, aux usages, aux coutumes, aux attentes ou aux lois. - <i>Tradere</i> donne aussi « traduction » : le rapprochement avec « trahison » invite à réfléchir à la langue comme vectrice d'un sens inexact, imprécis, voire (volontairement ?) contrefait.
Prise de recul	<p>La plupart de ces définitions donnent l'impression que « Faith » est une vertu. Pourtant on ne peut ignorer les potentielles limites d'une foi ou d'une sincérité qui seraient inconditionnelles, ou mobilisées à des fins inconvenantes ou subversives. Dans <i>Henry V</i>, la notion de « faith » est-elle exclusivement une vertu qui légitime l'action du roi et de ses suivants ? Ou alors peut-elle apparaître comme une valeur-refuge commode, un <i>modus operandi</i> malin, un garde-fou, un masque ?</p>	<p>Si la « trahison », de surcroît dans le contexte d'une pièce historique portant sur le destin d'un roi, est fondamentalement synonyme de transgression, la pièce de Shakespeare ne lui fait-elle pas, à certains égards, la part belle ? N'est-il pas possible de l'envisager comme paradoxalement fertile ? En quelle mesure se mue-t-elle en un levier théâtral aux ressorts complexes ? (on peut penser à la trajectoire des personnages et à leurs intentions, mais aussi, dans une perspective littéraire, aux libertés que le théâtre prend avec l'Histoire).</p>
Mise en résonance	<p>Le connecteur « and » met les deux termes du sujet en regard l'un de l'autre, sans les hiérarchiser ; cette association permet d'afficher de prime abord leur dissonance mais fait aussi songer à leurs potentiels points d'accroche. Si « faith » et « treason » semblent fondamentalement incompatibles, le sujet invite à se demander si l'on pourrait envisager entre eux une forme, certes paradoxale, de complémentarité. L'un et l'autre interagissent pour faire avancer l'intrigue et interroger à la fois le texte, et plus largement l'écriture théâtrale et ce qu'elle fait/dit des conventions.</p>	

- Exemple 2 : 'the flesh of the earth' (p. 373) in *Carpentaria*

Ce second sujet est dit citationnel : il est donc issu d'un contexte qu'il s'agit de ne pas ignorer puisqu'il en détermine le sens. Il est toutefois attendu, une fois cette contextualisation effectuée et sa pertinence démontrée, que les termes soient envisagés avec recul. Il s'agit donc de les définir puis d'analyser leur co-

présence, dans un esprit similaire au sujet citationnel. Nous pouvons suivre ces étapes pour en proposer une analyse qui débouchera sur une proposition d'introduction :

➤ Étape 1 : contexte de la citation

Celle-ci apparaît dans un passage où il est question de l'impact de l'exploitation minière sur la terre australienne dénaturée par un réseau d'installations (« pipelines ») qui en modifient jusqu'aux traits les plus profonds : « It was a grey painter's palette of tankers exchanging mining equipment for mined ore that came to the coast, after the flesh of the earth had been shunted there by pipelines, tying up the country with new Dreaming tracks cutting through the old. » À travers les termes « shunted », « tying up » et « cutting through », on perçoit, dans une subtile gradation, que l'exploitation minière est décrite comme vectrice de violence, une violence exercée à l'égard de la terre australienne, blessée, meurtrie, dépossédée de sa richesse. Le monde nouveau et le monde ancien sont ainsi mis en tension.

➤ Étape 2 : définition des termes principaux

Terme	Flesh	Earth
Définition	<ul style="list-style-type: none"> - renvoie au corps, à une partie de la peau, généralement sous-cutanée, tissulaire, interne, intime - évoque une dimension sensuelle, les instincts, les besoins, les sens - dans une acception religieuse, biblique, terme associé au plaisir, au péché (« sins of the flesh ») 	<ul style="list-style-type: none"> - renvoie tour à tour au monde et à la substance qui le compose : le macroscopique cohabite avec le microscopique - « earth », c'est la terre en ce qu'elle a de plus intrinsèque, de plus essentiel : son grain, sa composition, sa forme, son toucher. - « Earth » n'est pas « land » : le second renvoie à une horizontalité alors que le premier connote la verticalité, la profondeur - « Earth » n'est pas non plus « country », terme plus administratif (aux acceptions diverses et riches dans <i>Carpentaria</i>) alors que « earth » demeure plus organique.
Mise en résonance	<p>La corrélation entre les deux termes est faite sur le mode de l'appartenance, dans une structure dite « en 'of' » qui permet de rattacher l'humain et le corps à la substance organique du monde. Ce rapprochement semble tout à fait pertinent à la lumière du roman de Wright, qui réfléchit au lien indéfectible unissant les ancêtres aborigènes et leurs descendants à leur terre, dans une relation sacrée, mythique, magique (pour jouer sur les mots, on pourrait presque dire « un-earthly ») qui dépasse les conventions ou les perceptions auxquelles le lecteur occidental est accoutumé. Il s'agit donc d'interroger la façon dont la terre donne corps à l'individu, mais aussi à la lettre, à ce que l'on pourrait nommer le « corps-texte », dans une sédimentation entre Homme, écriture et lieu. Au regard du contexte de la citation, on peut aussi se demander en quelle mesure cette sédimentation se fait sur fond poétique (par une rencontre esthétisée entre authenticité, spectralité et transmission), mais aussi sur fond politique (dans la dénonciation d'une violence).</p>	

➤ Etape 3 : rédaction de l'introduction

Voici un exemple d'introduction, depuis l'amorce jusqu'à la problématisation, qui pourrait être envisagé à la suite de ce travail de définition des termes et de contextualisation de la citation.

Introduction	Remarques méthodologiques
<p>In her novel <i>Carpentaria</i>, Alexis Wright's desire to explore the Australian land and its quintessential complexity goes together with a desire to inspect the territory as well as the self, to scrutinize them. To do so, Wright decided to symbolically dig the land in order to better grasp its original meaning, for it alone can give access to the secrets of the Aboriginal people.</p> <p>Throughout the novel, the image of the Gurfurrit mine is evoked to better reflect on the harm done to Australia: page 373, the quote from which the subject was taken engages with the wounds inflicted by the mining industry on the Australian land, notably through 'pipelines (...) cutting through' the territory. Pitting the new world against the old, the text voices the violence exercised against the ancestral territory of Australia, to the 'flesh of the earth'.</p> <p>This expression, which is at the same time very evocative and almost mystical, clearly shows that, throughout Wright's novel, the Australian land is not simply to be considered as a 'landscape', some form of a horizontal, barren place: it has a depth of its own, a verticality and fertility that verge on the sacred. Contrary to 'land', 'earth' is an organic substance which, through its composition, its quality, its palpability, allows for a very sensual and magic approach of territory. It is the same type of sensuality that the term 'flesh' conveys, alluding to the self through a very intimate, physical and metonymical conception. Therefore, self and land merge through this quote, proving that it is in the depths of the earth that the memory of the natives is sheltered, a memory that is magically stored and poetically unearthed through Wright's narrative. If the subject title urges one to consider the novel in very organic terms, it also hints at the need to explore the intimate relation between individual, territory and textuality: the letter, the body and the earth fuse together in one whole body, making room for a magic narrative whose aim is to explore and reconstruct a people's history.</p> <p>As a result, one may wonder how the encounter between 'flesh' and 'earth' gives birth to an organic, flesh-and-bone narrative the poetic shape of which literally incarnates the Aboriginal quest for permanence.</p>	<p>L'amorce pose la relation entre 'land' et 'self', deux termes subsumés sous 'earth' et 'flesh'.</p> <p>Retour sur la citation remise dans son contexte initial.</p> <p>Prise de recul sur la polysémie du sujet en lien avec l'œuvre</p> <p>Problématique</p>

Exemple d'une prestation sur *Carpentaria*

Voici quelques pistes choisies par une candidate pour traiter le sujet « the flesh of the earth » dans *Carpentaria*, œuvre qui reste au programme du concours pour la session 2023. Ces pistes sont données afin de proposer une vision alternative à celle exposée ci-dessus par le jury : cette autre façon d'envisager le sujet est ici retranscrite en français à partir des notes prises par le jury au cours du passage de la candidate.

En guise d'introduction, la candidate contextualise la citation et insiste sur l'impact de l'industrie minière sur le territoire australien. Sont définis les termes « flesh » et « earth » en perspective avec l'expression « Dreaming tracks » dans le contexte de la page 373 ; puis l'importance plus particulière du terme « earth » envisagé dans une perspective aborigène est soulignée. La problématique qui découle de ces définitions se centre sur l'ancrage de *Carpentaria* dans l'histoire du peuple indigène et de sa terre ancestrale ; l'objet est de déterminer comment ce récit aux tonalités épiques cartographie le lien entre le peuple et la terre tout en interrogeant la notion d'appartenance.

- I. « The flesh and the earth: exploring the link between people and land through the human lifecycle »
- a) Première étape du cycle : la naissance
- la sensualité est à l'origine de la vie : évocation de l'extase liée à la rencontre entre Norm et la « bush woman » (dernier paragraphe de la page 263 : « their ecstasy was consummated »). Cette rencontre sexualise d'emblée le rapport entre individu et territoire ;
 - s'ensuit un questionnement sur les liens familiaux et génétiques, liens centraux permettant de réfléchir au rôle de la transmission au cœur de l'œuvre (exemple de Bala p. 270).
- b) Seconde étape du cycle : la vie, l'adversité
- la chair renvoie à la vulnérabilité de l'individu. Allusion à l'accident de Kevin : si le corps guérit, l'esprit demeure quant à lui blessé. Renvoi au corps auquel il est fait violence, notamment le corps noir lynché et traîné à travers la terre aborigène ;
 - Il en résulte que chair et terre s'amalgament. C'est le cas avec la fusion entre Will et la boue (p. 174). Homme et terre ne font qu'un, sont tout à la fois mélange et entre-deux.
- c) Troisième étape du cycle : la mort
- le retour du corps à la terre sanctifie/sacralise la terre (voir l'enterrement des trois garçons p. 419) ;
 - l'« enterrement » de Elias en mer montre que le domaine aquatique est celui des esprits alors que la terre est le domaine des hommes ;
 - enfin, la terre ne peut accueillir le corps de certains individus en raison de son caractère sacré : elle ne saurait être polluée.

Dans un contexte où le lien entre terre et individu se distend sous l'action de la dépossession ou du déplacement, c'est précisément le retour à la terre qui permet de tisser à nouveau les liens entre individus.

II. « The earth's flesh: a resource to be owned »

- a) Richesse de l'emploi aborigène du terme « country »
- le terme renvoie à la terre ainsi qu'aux individus qui la peuplent ; définition à mettre en regard du sens occidental plus restreint (« country » est à l'origine strictement géographique et dit la frontière, l'espace clos) ;
 - le terme « country » doit aussi s'entendre métonymiquement comme la terre au sens concret (voir l'allusion aux fossiles sortis de terre – « fossilised bones of the ancestors of gorpers and other animals being [...] flown by helicopter out of the country », p. 237 – pour être exposés dans des musées) : il y a derrière « country » une valeur patrimoniale.
- Le terme « country », au cœur du roman, symbolise donc la pluralité d'une culture. La langue anglaise est revisitée, investie de sens nouveaux, fertilisée par la culture aborigène.
- b) La terre garde trace d'un savoir
- les personnages savent déchiffrer le territoire pour lire à travers lui le sens du monde : Midnight subodore le retour de Will dans l'allusion au « dead tree » p. 452. Le savoir est ainsi encodé dans la chair du paysage ;
 - deux façons d'envisager la relation entre l'individu et l'appartenance à la terre : selon que l'on se place du côté aborigène, ou selon le système légal australien. Travail autour du terme « trespass » (p. 256), et du symbole de la compagnie minière qui s'arroge un droit de possession sur la terre au prix d'une violence exercée sur le territoire et son peuple.
- c) La terre australienne, entre appartenance locale et mondiale
- Le roman oscille entre la présence d'émissaires internationaux qui offrent leur vision extérieure/critique de l'Australie et des événements qui s'y produisent (ex : les hommes mandatés pour inspecter la mine suite à l'explosion), et un rapport plus « local », indigène, notamment dans l'image des « Dreaming tracks » qui tracent des sillons « spirituels » et personnifient la terre en lui accordant un souffle (voir p. 115).

En guise de transition, la candidate rappelle que la terre demeure une surface hybride sous laquelle s'insinue une pluralité de sens, et invite à interroger le rôle que la littérature est amenée à jouer dans ce déchiffrement.

III. « Writing and reading: unearthing the ancestors' flesh »

- a) La terre : palimpseste historique
- le peuple aborigène est intrinsèquement dépossédé : l'écriture est une réponse possible à cette dépossession. Le roman lutte pour tenter de recouvrer une mémoire effacée, ensevelie. Le roman réfléchit à ce qu'il est possible de faire lorsque le divin se retire du monde (p. 473 : « It was at this point he realised how history could be obliterated when the Gods move the country ») ;
 - image du serpent ancestral positionnée de manière inaugurale dans le roman : elle s'insinue entre les lignes ainsi que dans le territoire et, par sa « porosité », rappelle que terre et chair sont conjointement placées sous le signe d'une présence ancestrale et sacrée qui se substitue au divin ;
 - la voix aborigène se fait entendre à travers des glissements de focalisation et des jeux avec l'omniscience : une « fertilité » est retrouvée. Ces voix rappellent les chemins souterrains qui demeurent invisibles aux yeux des personnages non aborigènes (« The tracks they followed were the very same as an underground river several kilometers wide, travelling from one side of the continent to the other » p. 429). Wright donne corps et voix à la mémoire aborigène qui, par sédimentation, constitue une nouvelle strate dans le palimpseste/terreau historique.
- b) La profondeur du temps et de la mémoire
- le passé sourd dans les entrailles de la terre, la mémoire plane sur le présent : les ancêtres continuent à avoir un impact sur le présent, à le définir (voir p. 473) ;
 - présence fantomatique des gens du Bush (« a ghostly tribe » p. 294) : le territoire s'anime, prend corps et se personnifie sous leur action.
- c) Une poétique « wrightienne » inscrite dans la terre et dans la lettre
- place accordée à la musicalité et aux chants, vecteurs d'oralité, d'authenticité ;
 - « the rubbish island » : île serpentine où s'agrègent les détritiques, symbole organique d'une terre-dépôt, à l'image du roman.
 - structure cyclique de l'œuvre dont la fin renvoie au début, imitant le cycle de la vie.

Pour conclure, le roman opère une négociation entre la pluralité des influences culturelles qui se rencontrent dans l'écriture. Il place la culture aborigène au cœur d'une quête herméneutique dans laquelle l'écriture et la lecture sont deux moteurs qui redonnent vie et corps à la relation unissant le peuple et la terre. Wright utilise l'écriture comme moyen de redéfinir « flesh » et « earth », de leur donner un sens revisité, déterminé par des données aussi disparates que le temps, la mémoire, la spectralité (transmission, ancêtres) et la dépossession, et ce afin de faire entendre une voix indigène qui se mue en un chant de la terre.

Conclusion

Comme chaque année, le jury félicite les candidats qui sont parvenus à mobiliser leurs connaissances et à suivre les conseils prodigués pour proposer une lecture fine, dynamique et intelligente du sujet ; ils ont ainsi su démontrer des qualités de synthèse et une pertinence analytique, le plus souvent couronnées par un entretien illustrant une disposition intellectuelle constructive. Ces mêmes candidats ont prouvé qu'ils étaient disposés à échanger autour de l'objet littéraire, mais aussi à dialoguer avec le texte et avec leurs auditeurs : c'est là une qualité primordiale, tant dans l'épreuve de leçon que dans l'exercice du métier d'enseignant.

Hubert Malfray, professeur de classes préparatoires au lycée Claude-Fauriel de Saint-Etienne

3.1.2. Option B – civilisation

Le programme de l'option civilisation portait cette année sur « La BBC et le service public de l'audiovisuel, 1922-1995 » et « Le droit de vote des femmes aux États-Unis, 1776-1965 » (question reconduite au programme du concours pour la session 2023).

Le jury a entendu de bons développements et a pu constater que dans l'ensemble les connaissances, y compris d'ordre historiographique, sur les deux questions au programme, étaient maîtrisées. En revanche, certains exposés ont révélé des faiblesses dans le traitement des sujets, en raison d'un défaut de méthode. C'est pourquoi il est primordial pour qui se prépare au concours d'étudier le présent rapport et de se reporter aux rapports des sessions antérieures pour comprendre quelles sont les attentes du jury pour l'épreuve de la leçon. Nous réitérons ainsi le principe selon lequel « les connaissances factuelles constituent la condition nécessaire, mais non suffisante d'une bonne leçon, qui ne peut reposer que sur une analyse approfondie du sujet, une définition précise des notions qui le sous-tendent, et une problématisation solide » (rapport de la session 2021).

I. Rappel du format de l'épreuve

Nous tenons à rappeler aux candidats que si la leçon de civilisation s'apparente à une dissertation, elle répond toutefois à un format spécifique qu'il convient de maîtriser en s'entraînant régulièrement tout au long de l'année (en temps limité), et pas seulement entre les épreuves écrites et orales.

Les candidats ont le choix entre deux sujets, qui peuvent être « notionnels » ou « citationnels » et qui peuvent porter sur la même question du programme : un sujet dit « notionnel » invite le candidat à aborder l'une des questions au programme sous l'angle spécifique d'une **notion** (ou deux notions) ; un sujet dit « citationnel » propose au candidat de traiter de la question au programme au prisme d'une **citation** (provenant d'une source primaire ou secondaire). Nous reviendrons sur la manière d'aborder ces deux types de sujet.

Les candidats disposent de cinq heures de préparation au terme desquelles ils feront une présentation structurée de leur réflexion, laquelle reposera sur des connaissances précises et solides. Au cours de ces cinq heures, les candidats ont à leur disposition un dictionnaire unilingue et un dictionnaire de prononciation. Le premier sera un outil précieux pour vérifier l'emploi de certains mots, notamment de « faux-amis » (tels que *mandate, term, government, administration, secretary, minister, etc.*) qui font souvent l'objet d'erreurs. Il permettra également, le cas échéant, de fournir des pistes d'analyse en rappelant les différentes acceptions d'un terme ou d'une notion, celles-ci permettant d'envisager plusieurs aspects de la question et ainsi d'enrichir la réflexion. Le second permettra de vérifier notamment la prononciation des mots-clés que le candidat sera conduit à répéter au cours de son exposé. Lors de cette session, le jury a par exemple constaté que certains candidats ignoraient la différence de prononciation entre *woman* [ʊ] et *women* [ɪ] ou prononçaient de façon erronée le mot *suffrage* ['sʌfrɪdʒ].

Après le rappel des consignes par le jury, le temps de passage est d'une durée de 45 minutes maximum. Il se décompose comme suit : un exposé en anglais de 30 minutes maximum, puis un entretien en français, mené par les membres du jury, qui dure 15 minutes maximum.

Une bonne préparation tout au cours de l'année permettra d'apprendre à bien gérer son temps et à équilibrer ses parties. Il est toujours dommage d'entendre un exposé qui pose de façon pertinente et efficace les termes du sujet et qui amorce une bonne analyse, mais qui ne peut être mené à terme faute d'être suffisamment calibré. Le candidat en sera pénalisé. Il est à noter que le jury indique systématiquement aux candidats qu'il leur reste 5 minutes, et ce pour leur permettre d'achever leur exposé dans de bonnes conditions. Il ne s'agit pas ici de terminer de façon abrupte (une période de 5 minutes permet encore de dire un certain nombre de choses), mais de synthétiser le reste de l'exposé si nécessaire pour pouvoir proposer une conclusion générale.

L'entretien a pour but d'inviter les candidats à préciser certains points de leur exposé, au besoin de corriger certaines analyses, et d'approfondir des développements nécessairement contraints par le format de l'exercice. Il convient donc de se montrer ouverts et réceptifs aux questions du jury. D'une part, des erreurs factuelles peuvent tout à fait être corrigées à ce stade. D'autre part, sans nécessairement se contredire, il est parfois possible de nuancer ou de réviser un propos qui a pu paraître contestable ou peu clair. Il est conseillé de faire des réponses concises pour permettre aux trois membres du jury de poser des questions. Les candidats qui sauront saisir les occasions que leur fournit le jury pour préciser leur pensée et pour aller plus loin dans l'analyse pourront améliorer leur prestation de façon significative.

II. Conseils méthodologiques et écueils à éviter

1. Analyse des termes du sujet (notions ou citations)

On le sait, tout exposé doit commencer par une **analyse scrupuleuse des termes du sujet**. Il s'agit là d'un point de départ dont on ne peut faire l'économie, et sans lequel tout exposé sans corrélation avec les termes du sujet restera une pure récitation de cours. Ainsi, on se gardera de substituer à la question posée une autre question déjà traitée, ou que l'on a l'impression de mieux maîtriser. Ce choix peut être rédhibitoire. Il s'agit au contraire pour les candidats de s'emparer d'une question soumise à leur sagacité et d'étayer la discussion au moyen de leurs connaissances. Autrement dit, les candidats seront certes évalués sur la richesse de celles-ci, mais au premier chef, ils le seront sur leur capacité à traiter le sujet dans sa spécificité.

2. Dégager une problématique et élaborer un plan

Si les candidats savent qu'ils doivent dégager une **problématique**, c'est-à-dire une question sous-jacente au sujet proposé qui guidera la réflexion, ils se méprennent souvent sur la forme à lui donner. Seule une élucidation minutieuse des termes du sujet (les divers sens de la notion proposée ou le propos qui se dégage de la citation) permettra de faire apparaître des tensions, des contradictions apparentes qu'il convient d'interroger et de discuter avec le recul critique nécessaire.

Le maître-mot en la matière pourrait être « less is more ». En effet, il faut préférer une question simple, qui appellera naturellement une réponse complexe et nuancée, à une problématique trop longue (et parfois

alambiquée) que les membres du jury seront en peine de noter dans son intégralité. Un autre défaut consiste à énoncer une problématique trop vague ou plaquée. Une problématique mal formulée sera peu opératoire, et ne permettra pas l'élaboration d'un plan dynamique. En outre, les candidats doivent ici faire montre de qualités pédagogiques que l'on exige d'un futur enseignant et ne pas supposer d'emblée que le jury aura saisi l'approche retenue. Il est donc nécessaire de ralentir un peu le débit à ce moment stratégique de l'exposé. À cet égard, un candidat qui se rendrait compte que le jury n'a pas pu prendre en notes la problématique et l'annonce du plan ne doit pas hésiter à la répéter s'il le faut. Le plan correspondra aux différentes parties d'un raisonnement qui vise à apporter une réponse à la question posée.

3. Démonstration

Si une leçon nourrie repose nécessairement sur des connaissances précises et abondantes, l'exercice ne consiste donc pas en la restitution d'un cours, ou en une simple juxtaposition de développements. D'une part, le jury s'attend à ce que les candidats fassent constamment le lien entre leur propos et le sujet à l'étude. D'autre part, les idées doivent être présentées de manière cohérente et raisonnée, de sorte que l'on puisse observer une progression dans la démonstration. En un mot, le propos doit être **conduit**, c'est-à-dire que les candidats doivent assurer des **transitions** d'une idée à l'autre, et d'une partie à l'autre. Ce souci de démonstration va de pair avec la mobilisation de qualités pédagogiques, c'est-à-dire avec la volonté de se mettre à la place de l'auditoire et de faciliter sa compréhension en lui apportant le plus de précisions possibles.

Au sein de la démonstration d'ensemble, il est important que les candidats ménagent du temps pour procéder à quelques **microanalyses** qui témoigneront de leur capacité à réfléchir à partir d'exemples précis. Par ailleurs, il est des points de l'exposé qui sont des **prérequis** et qui devront obligatoirement faire l'objet d'un développement. Ainsi, sur la question du suffrage des femmes aux États-Unis, les candidats ne pouvaient se contenter de faire une brève allusion au 19^e amendement sans expliquer de manière synthétique en quoi celui-ci consistait au moment de son adoption. Plus généralement, le jury appréciera la capacité des candidats à mobiliser leurs connaissances générales dans le domaine de la civilisation britannique et américaine (histoire, institutions, culture...) et à inscrire leur démonstration dans une réflexion plus ample sur les questions au programme.

La conclusion ne saurait être un simple récapitulatif de ce qui vient d'être dit, mais doit permettre de mettre en perspective la question soulevée. Cela peut se faire en élargissant le cadre chronologique (et, le cas échéant, géographique), c'est-à-dire en examinant ses retombées immédiates ou ses prolongements plus actuels.

4. Qualités d'exposition et d'expression : un exposé étayé et pédagogique

Ce n'est pas parce que les membres de la commission sont au fait des questions au programme et qu'ils ont réfléchi aux sujets proposés que le candidat peut faire l'économie d'explications précises. D'où l'importance pour les candidats de se dégager de leurs notes afin de regarder les membres de la commission et de rester attentifs à leurs réactions et de garder à l'esprit qu'il s'agit d'un exercice oral au cours duquel ils ont à faire la preuve de leurs qualités de communication : le débit doit être fluide sans être précipité, l'élocution claire et la voix audible. Rappelons également qu'il convient de choisir le bon registre de langue, en français comme en anglais, et de se garder d'employer des formules familières ou trop vagues. S'il est admis que l'introduction et la conclusion peuvent être rédigées, les candidats doivent se montrer capables de présenter leur développement à partir de notes succinctes. Tous ces éléments participent de la qualité de l'exposé.

III. Exemples de sujets et pistes de corrigé

a- Exemple de sujet notionnel (civilisation britannique) :

Discuss the following statement: « The BBC and political balance. »

Il convenait de gloser et d'élucider tous les termes du sujet (*the BBC/and/political balance*) afin de proposer des pistes d'interprétation. Il fallait commencer par prendre en considération la BBC comme une institution avec son statut juridique propre, sa structuration, son équipe dirigeante (*board of directors*) sans que celle-ci puisse la résumer à elle seule. Autrement dit, il était essentiel d'intégrer la dimension institutionnelle de la *Corporation*, mais aussi le fait qu'elle se compose d'individus qui bénéficient d'une certaine marge de manœuvre dans la sélection des thèmes d'émission et dans le traitement qui en est fait. Il était souhaitable également d'envisager la BBC comme média de service public dont la capacité à entrer directement dans les foyers des auditeurs et des téléspectateurs joue un rôle dans l'information de l'opinion publique, mais qui, sous l'impulsion des sondages et des différents rapports officiels, s'est attachée à répondre aux attentes du public payant la redevance dès 1923. Les candidats devaient ensuite proposer une

interprétation de la notion polysémique de « political balance » en mettant la notion d'équilibre au cœur de leur analyse. Il importait enfin de donner un sens à la conjonction « and » qui suggérait l'idée d'un rapport, d'une interaction entre la BBC et les acteurs de la vie publique.

Le sujet invitait donc les candidats à interroger le rôle qu'a pu jouer la BBC dans le débat public en examinant ses liens avec le gouvernement, mais aussi avec différents acteurs politiques (gouvernement, partis d'opposition, syndicats, associations...), cette question étant intimement liée à sa mission de service public audiovisuel. À un autre niveau d'analyse, on pouvait aborder la question de l'équilibre des forces politiques au sein même de la BBC et la manière dont celles-ci ont pu influencer sur les choix éditoriaux de la *Corporation*. Au plan historiographique, la notion faisait écho aux attaques qui ont pu être portées contre la BBC de se faire le porte-voix de tel ou tel intérêt politique ou de telle ou telle orientation idéologique (de gauche notamment).

Les questions sous-jacentes pouvaient donc être formulées de la manière suivante : Quelle(s) voix la BBC a-t-elle pu porter dans le débat public ? En tant que média de service public, a-t-elle pu constituer un contre-pouvoir au Royaume-Uni ?

Si une approche chronologique n'est pas à proscrire dans l'absolu⁷, il paraissait ici difficile d'adopter une telle démarche dans la mesure où il n'est pas certain qu'il y ait eu des inflexions nettes dans l'histoire de la BBC en la matière. Il convenait plutôt de dégager les différentes manières dont la BBC s'est positionnée face aux débats politiques du pays. Un traitement possible de la question pouvait être :

1. Reith et le mythe de la neutralité politique
2. Pluralité des voix, pluralité de traitements au sein de la BBC
3. La BBC entre dépendance et indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics

On pouvait ainsi examiner la tension entre l'idéal de neutralité politique de la BBC promu notamment par son premier directeur, John Reith, et les orientations politiques qui ont pu se dégager au cours de la période. On pouvait ensuite étudier la manière dont, en raison de sa structure multiple, différentes voix ont pu s'exprimer au sein même de l'institution, et qui fait que la BBC n'a jamais été un organe univoque. Enfin, par le biais d'exemples (couverture des grèves de 1926 ou de 1984-85, politique d'apaisement dans les années 1930, crise de Suez, le conflit en Irlande du nord...), on pouvait souligner la manière dont la *Corporation* a été prise entre volonté d'indépendance et contraintes liées à son statut hybride : tout en étant indépendante dans son principe, elle est restée tributaire des décisions gouvernementales concernant son maintien et son financement (*quango*). Il résulte de ces épisodes l'image instable d'une BBC qui accordait trop de place à l'opposition pour les uns, ou qui restait trop proche des sphères du pouvoir pour les autres.

b- Exemple de sujet citationnel (civilisation américaine)

Discuss the following statement: « A seventy-five-year marathon through the very core of American history, the suffrage movement brought half the American people into the body politic, gave them fundamental rights, and recognized their existence as individuals above and beyond immersion in family roles. It opened the road women would need to travel to gain genuine political power. » (Ellen Carol Dubois, *Suffrage: Women's Long Battle for the Vote*, 2020, p. 1).

L'auteur de la citation est une historienne connue, qui figurait dans la bibliographie du concours. Sans que cela soit un prérequis, le jury a pu apprécier que les candidats connaissent ses prises de position récentes, ce qui a donné lieu à des remarques intéressantes. Ici, comme dans toute analyse de citation, il s'agissait, après avoir dégagé la thèse exprimée dans ces lignes, d'en apprécier la portée idéologique en la situant dans le débat historiographique sur le combat des femmes pour l'obtention du droit de vote aux États-Unis. Cela permettait de l'illustrer et de la discuter de façon critique. Il convenait également de prêter une attention particulière au paratexte susceptible de fournir des informations précieuses. Ici, la date de publication de l'ouvrage dont provient la citation, qui correspondait au centenaire du 19^e amendement, supposait un regard rétrospectif sur ce combat présenté comme une sorte d'épopée américaine. Le fait que la citation se trouve en tout début de l'ouvrage, et qu'elle revêt donc nécessairement un caractère général, ne peut occulter le fait que l'historienne Ellen Carol Dubois pose un cadre chronologique allant de la Convention de *Seneca Falls* en 1848 à la ratification du 19^e amendement en 1920, qui semble ignorer les apports de l'historiographie récente. Elle présente en effet la date de 1920 comme l'aboutissement d'une lutte qui a vu la reconnaissance des droits civiques des femmes désignées par la périphrase « la moitié du corps politique », et comme le point de départ d'une autre lutte pour parvenir à une émancipation politique pleine et entière. Comme l'a justement énoncé une candidate en introduction, ce point de vue exprimé dans le contexte américain peut apparaître à tout le moins comme inexact (*inaccurate*) d'un point de vue

⁷ Une telle approche peut s'avérer pertinente pour aborder une période longue. Il ne s'agit alors pas de reprendre de façon mécanique des dates canoniques, mais de justifier un découpage pertinent en fonction du sujet à l'étude. Le traitement ne devra pas se contenter d'être purement descriptif et narratif, mais devra mettre en évidence, pour chaque période considérée, quelle est la tendance historique prédominante, tout en soulignant, au sein de chaque partie, des mouvements contradictoires.

historique, voire de nature à heurter (*offensive*) la sensibilité de la population, notamment d'origine asiatique et afro-américaine, dans la mesure où le 19^e amendement était loin de concerner l'ensemble des femmes et où, de surcroît, la totalité de la population masculine ne jouissait pas non plus du droit de vote. Une autre candidate a placé d'entrée de jeu la discussion sur le terrain de l'historiographie. Contre l'idée avancée par E. C. Dubois d'une lutte unie menée par les femmes et qui fut couronnée de succès, la candidate a rappelé la scission précoce au sein du mouvement entre les abolitionnistes et les suffragistes, pour des raisons tactiques, et parfois idéologiques. Si cette approche a conduit la candidate à négliger certains éléments factuels, elle lui a permis d'adopter un point de vue critique pour répondre à la question suivante : « Was the 19th amendment such a radical change? If not, why so? ». Dans une première partie, la candidate a examiné les présupposés sur lesquels repose la citation, notamment l'assimilation de l'ensemble des femmes à la population blanche, et l'équation établie entre l'acquisition des droits civiques et la jouissance de « droits fondamentaux ». Dans la suite de son exposé elle a abordé les limites du 19^e amendement qu'elle a replacé dans la perspective de l'histoire institutionnelle des États-Unis, en comparant notamment le 15^e amendement qui prohibait la discrimination sur la base de l'appartenance ethnique (*race*) et le 19^e amendement qui prohibait les discriminations sur la base du sexe. Enfin, la candidate s'est attachée à montrer la manière dont cette conception a perduré au cœur du mythe national. Dans l'entretien, la candidate a su approfondir certains points de son analyse et prolonger la discussion en évoquant la portée de l'ouvrage de Lisa Tetrault, *The Myth of Seneca Falls. Memory and the Women's Suffrage Movement* (2014) qui jette un regard critique sur la contribution d'Elizabeth Stanton et de Susan Anthony à la mythographie du mouvement dont Ellen Dubois est finalement l'héritière.

Myriam-Isabelle Ducrocq, maîtresse de conférences, habilitée à diriger des recherches, Université de Paris Nanterre

3.1.3. Option C – linguistique

L'épreuve de leçon de l'option C porte sur un programme renouvelé tous les deux ans, identique à celui de l'agrégation externe « classique ». Nous invitons donc les candidats à prendre connaissance des rapports antérieurs de l'agrégation externe spéciale, ainsi que de celui de l'agrégation externe classique de la session 2021.

3.2. Épreuve hors programme

Les modalités de l'épreuve n'ont pas changé depuis sa définition au *Journal Officiel* en 2016 :

L'épreuve est constituée d'un exposé oral en anglais à partir de documents, suivi d'un entretien en anglais avec le jury.

Le candidat reçoit au moins trois documents qui peuvent être de natures diverses et qui permettent de dégager une problématique commune (notamment d'ordre thématique et/ou historique et/ou formel). L'un de ces documents est obligatoirement un enregistrement audio ou vidéo. Il dispose, pendant le temps qui lui est imparti pour la préparation, d'un certain nombre d'ouvrages de natures diverses (notamment dictionnaires et encyclopédies), dont la liste est rendue publique à l'avance.

Dans son exposé en anglais, le candidat propose une lecture et une interprétation des documents qui lui ont été remis, mettant en évidence ce qui les relie et les éclaire mutuellement.

L'exposé ainsi que l'entretien en anglais qui lui fait suite permettent d'évaluer les qualités d'analyse, de synthèse, d'argumentation et d'expression du candidat ainsi que sa maîtrise d'outils méthodologiques adaptés à la nature de chaque document.

Méthodologie

Les candidats liront avec profit le rapport de la session de 2020 qui apporte des explications détaillées sur la méthodologie de l'épreuve, qu'il est inutile de rappeler ici. Il convient néanmoins de proposer quelques remarques.

Le candidat a tout d'abord accès à plusieurs usuels, dont l'*Encyclopaedia Britannica* et un dictionnaire unilingue. Ces usuels permettent aux candidats de clarifier certaines références, d'identifier, le cas échéant, les caractéristiques d'un courant philosophique, comme cette année William James et le pragmatisme. Il ne s'agit pas de plaquer sans aucun recul ce qui aurait été lu rapidement mais bien d'apporter à la lecture des documents un éclairage qui permettra d'éviter tout contresens. De la même manière, il paraît essentiel de s'assurer de la signification des mots-clés afin de ne pas proposer de contre-sens. La gestion du temps de

préparation est essentielle dans la réussite de cette épreuve : il s'agit de trouver un équilibre entre la tentation de tout vérifier et l'impression de n'avoir aucunement besoin de ces usuels.

Le principe qui régit cette épreuve est la circulation entre les documents. Dans cette perspective, une des attentes du jury est de bien voir les trois documents sollicités de manière équilibrée dans chacune des parties. Il n'est donc pas envisageable de proposer un seul document par partie, comme cela a encore été le cas cette année : c'est tout à fait contraire à l'esprit de l'épreuve. Ce qui est attendu des candidats, c'est bien de croiser les documents pour faire sens de ce croisement. Les documents choisis pour constituer le dossier font sens les uns par rapport aux autres. Plus l'analyse de chacun des documents sera approfondie et fine, plus les liens seront faciles à construire de manière naturelle. La question implicite à laquelle doit répondre le candidat est bien la suivante : quel sens se dégage de la mise en relation des documents ? Il ne s'agit donc pas d'une addition mais d'une construction organique à partir de l'ensemble des trois documents.

Pour réussir cet exercice, les candidats doivent mobiliser une approche critique adaptée à la spécificité générique des documents. Le document littéraire doit donc être l'objet d'une analyse littéraire fine, mobilisant tout l'arsenal critique d'un bon angliciste. De la même manière, le document civilisationnel doit donner lieu à une analyse précise et contextualisée, qui prend en compte ses spécificités génériques. Enfin, le document audio ou vidéo doit être envisagé dans sa spécificité propre et non comme une illustration des deux autres documents. C'est ici qu'il convient d'être vigilant. En effet, cette année, le document vidéo a parfois donné lieu à une analyse superficielle, qui ne prenait pas en compte certaines techniques de base, qui font partie du langage cinématographique.

Le dossier de cette année comportait comme document vidéo un extrait du film *Citizen Kane* d'Orson Welles. Ce film est considéré comme un « classique » et devrait faire partie du bagage de tout bon angliciste. En effet, s'il ne s'agit pas d'évaluer, dans cette épreuve, le savoir encyclopédique des candidats, le jury a apprécié la culture cinématographique de certains candidats, mobilisée à bon escient pour éclairer le dossier dans son ensemble. Il n'était pas exigé des candidats qu'ils connaissent le film en entier ou la signification du célèbre « Rosebud ». En effet, l'extrait se suffisait à lui-même dans la perspective de l'épreuve.

Les bonnes prestations ont su exploiter certains repérages qui ont ensuite donné lieu à des mises en relations fines et pertinentes. Il est donc conseillé aux futurs candidats de bien prendre en compte la spécificité du document audio-visuel : la composition de l'image et le cadrage, le jeu des lumières, le rythme, les angles de prise de vue, les mouvements de caméra, le lien son-image. La liste n'est évidemment pas exhaustive.

Voici, en guise de rappel, les éléments à prendre en compte dans l'analyse d'un extrait de film sous une forme mnémotechnique A.S.P.E.C.T.S. :

- **Aspect**: what is the aspect ratio? Framing? Depth of field? Colours? Composition?
- **Sound(s)**: sounds, noises, music (tone, rhythm); sound on, sound off, sound effects, the relation between sound and images.
- **Point of view**: what is offscreen? Is the offscreen important? The use of space, the setting, the position of the characters, the point of view adopted in the sequence.
- **Editing**: what are the transitions? What are the relations between the shots? What is the rhythm?
- **Characters and setting**: their attitudes, their dialogues, their costumes (what do they reveal about the characters, the situation, the story), their relations. What is the social, political and historical background or context?
- **Temporal structure**: what's the story? In the sequence? What is its function within the whole film? Is it linear? Are there flashbacks? Flash-forwards?
- **Sense and meaning**: How to make sense of the sequence? What is its meaning? How do we react to the sequence at first? In retrospect?

Il est évident qu'une telle exhaustivité n'est pas attendue. Il s'agit simplement de pistes méthodologiques pour traiter un extrait de film. L'intérêt pour le candidat est de se construire un bagage suffisant pour être capable le jour du concours de donner du sens au document pour ensuite être en mesure d'exploiter de tels documents en classe.

Par ailleurs, il ne faut pas « esquiver » les documents ni refuser leur difficulté : il ne s'agit pas de « parler » des documents mais bien d'en proposer une analyse. Cette année, un candidat a constamment fait référence à d'autres documents que ceux proposés dans le dossier. Une telle approche est à proscrire. Encore une fois, le jury n'attend pas des candidats qu'ils sachent tout mais qu'ils mobilisent les outils

adaptés au dossier qui leur est présenté. Les candidats sont évalués sur leur capacité à rendre compte des documents, dans leur complexité.

L'échange qui suit la présentation est à cet égard un moment important pour élucider les passages obscurs ou les maladroites dans le traitement que propose le candidat. La discussion s'appuie sur une nécessaire disponibilité intellectuelle et ne peut être productif que si le candidat réussit à prendre du recul par rapport à sa propre vision du dossier et prendre les questions pour ce qu'elles sont : une invitation à apporter certaines précisions, voire des corrections sur ce qui a été dit dans l'exposé.

Analyse du sujet (voir le dossier reproduit en annexe)

Le dossier proposé cette année comportait trois documents issus d'œuvres fondamentales de la culture américaine :

Document A – William James *The Principles of Psychology* (1890)

Document B – Francis Scott Fitzgerald *The Great Gatsby* (1925)

Document C – *Citizen Kane* directed by Orson Welles (1941)

Il proposait aux candidats de s'interroger sur la notion d'identité : identité personnelle à travers le regard de l'autre. Ainsi, l'extrait de William James aborde, sous l'angle philosophique, la question du moi social, défini par les interactions avec les autres. Cette définition du moi à travers le regard de l'autre est au cœur du texte de Francis Scott Fitzgerald, extrait de *The Great Gatsby*, à travers le mystère entourant le personnage principal Jay Gatsby, ainsi que dans le film de Welles *Citizen Kane*. Ces deux documents sont tous deux des « fins » mais traduisent une difficulté à identifier l'objet même du discours : Gatsby ou Kane échappent à une définition et dépassent l'image que les « autres » avaient d'eux.

Est-ce à dire que le projet de William James ne peut être voué qu'à l'échec ? Ce qui était au cœur du dossier, c'était la notion de la *construction* de cette identité : cette construction n'est pas seulement l'affaire du narrateur, mais aussi l'affaire du lecteur ou du spectateur. En d'autres termes, derrière l'identité mouvante (« boats against the current » B, l. 64) et l'indicible (« the obscure word » B, l. 43-44) se situe une identité en perpétuelle construction, jamais finie, car il manque toujours une pièce du puzzle (C).

Il s'agissait donc de poser la question de la possibilité de rendre compte d'une identité dans le cadre fictionnel : cadre dans lequel le langage a un rôle essentiel mais toujours limité. C'est d'ailleurs l'objet même de ce qui est « dit » de l'autre dans le texte de James.

Enfin, le dossier pouvait inviter les candidats à s'interroger sur sa dimension américaine, que ce soit dans l'image de Kane ou de Gatsby mais aussi dans le courant philosophique incarné par William James. Le texte de Fitzgerald fait d'ailleurs explicitement référence à cette terre inconnue mais idéalisée, pleine de possibilités aux yeux des « Dutch sailors » (B, l. 50).

Exemple de traitement du dossier

Voici l'exemple d'une bonne prestation que le jury a pu entendre lors de cette session.

Après avoir proposé une amorce et une contextualisation précise et pertinente, la candidate a proposé de répondre à la question suivante : « *How is the legacy of a man built by himself but reconstructed by others?* » Cette problématique prenait ainsi en compte les trois documents qui répondaient tous à cette question. Le traitement proposé était divisé en trois parties.

1. The idea of a material legacy

En partant de repérages précis du document C, la candidate construit la notion de *wealth* et de sa représentation. Ainsi, l'extrait cinématographique présentait une multitude d'objets accumulés et appartenant à Kane, instituant la notion de *material self*. L'identité s'appuie sur l'accumulation des richesses. Les différents journalistes essaient de définir qui était Kane à partir des différents objets qu'il possédait. L'accumulation se traduit à l'image par une saturation du cadre : les objets envahissent littéralement l'espace cinématographique. Cet effet est renforcé par l'utilisation du grand angle de prise de vue, souvent utilisé pour les paysages. Cette construction matérielle se retrouve dans le document B, à travers la maison qui appartenait à Jay Gatsby. Offerte au regard des curieux, sa maison représentait la réussite matérielle de Jay Gatsby mais devient « *that huge incoherent failure of a house* » (B, l. 43), tout comme les objets ayant appartenu à Kane relèvent davantage du « junk » : « *that's a lot to pay for a thing without a head!* ». Cette construction de soi passe nécessairement par la construction d'un « home » (A, l. 10) pour William James. L'accumulation de différentes propriétés permet de définir ce que James appelle le moi empirique : « *the collections thus made become [...] parts of our empirical selves.* » (A, l. 17-18)

La candidate propose ensuite une transition en s'appuyant sur la notion de regard : la construction de soi ne peut se faire qu'à travers le regard de l'autre. Le sens que prennent les objets n'est construit qu'à travers le regard de celui qui les voit. À l'instar du mot écrit mais effacé sur le mur de la maison de Jay Gatsby, l'identité n'est jamais accessible.

2. *The role one plays in the construction of the self*

En s'appuyant sur une citation de James « we do not show ourselves » (A, l. 48), la candidate ouvre la réflexion sur l'ombre et la lumière qui caractérisent la définition du moi. Il y a, dans les trois documents, toujours une part d'ombre, quelque chose de caché. Dans l'extrait cinématographique, les visages demeurent dans l'ombre et il est difficile d'identifier les expressions. L'utilisation du plan épaule *over the shoulder* renforce le mystère puisqu'il n'offre au regard qu'une partie des personnages. Les personnages sont par ailleurs souvent anonymes – sans nom : le chauffeur de taxi dans B, les différents personnages dans C. Le jeu d'ombre et de lumière se retrouve dans B avec l'évocation de la lumière verte qui associe l'amour idéalisé pour Daisy avec le rêve des premiers colons en Amérique. Ces deux visions idéalistes revêtent une part d'ombre dans le texte de Fitzgerald (« the last and greatest of all human dreams », B l. 51-52), le rêve demeurant éphémère (« transitory », B, l. 52).

La candidate souligne que dans ce dossier, le moi est plutôt fragmenté et prend autant de visages qu'il y a d'interlocuteurs.

3. *The reflection of the self in others*

Afin d'illustrer l'importance du regard de l'autre, la candidate s'appuie sur la partie (b) du texte de James : « A man's social self is the recognition which he gets from his mates. » (A, l. 32) Dès lors qu'autrui revêt une importance dans la définition de soi, la « posture » peut devenir *deception*, le risque étant la mort sociale. La candidate évoque à juste titre l'expression « to cut us dead » (A, l. 37-38) qui illustre parfaitement cette notion de mort sociale, qui transforme le sujet en « non-existing thing » (A, l. 38). Cette mort – sociale et réelle – se retrouve dans B et C, à travers l'image du futur qui « recedes before us » (B, l. 61) ou de l'association du *bird's eye view* et des fondus enchaînés (*dissolves*) (C). La tonalité funéraire de la musique dans C accompagne le mystère qui caractérise cette fin. En effet, la métaphore de la pièce manquante du puzzle dans C semble épouser parfaitement l'idée de l'impossibilité de définir le moi dans sa totalité car il manquera toujours une pièce. Gatsby restera un mystère et fera l'objet d'histoires (« he had made a story » B, l. 35) différentes, que le narrateur Nick Carraway ne souhaite pas entendre (B, l. 35-36). La conséquence évidente porte sur la notion de vérité, la polyptote formée sur le mot « truth » et « true » en B renvoie à la plurivocité du terme dans le contexte de l'identité réelle de Jay Gatsby.

La candidate conclut sa démonstration en soulignant qu'il ne peut y avoir de contrôle réel sur « one's legacy » puisqu'il y a nécessairement réécriture ou réinterprétation par autrui.

Lionel Hurtrez, professeur de classes préparatoires au lycée Faidherbe à Lille

3.3. Mise en Perspective Didactique d'un Dossier Scientifique.

L'arrêté du 28 décembre 2009 modifié définit l'épreuve en ces termes :

Le candidat adresse au jury, par voie électronique (format PDF) au moins dix jours avant le début des épreuves d'admission, un dossier scientifique présentant son parcours, ses travaux de recherche et, le cas échéant, ses activités d'enseignement et de valorisation de la recherche. Le dossier, rédigé en français, ne doit pas excéder douze pages, annexes comprises. Lors de la première partie de l'épreuve, le candidat présente au jury la nature, les enjeux et les résultats de son travail de recherche et en propose une mise en perspective didactique, orientée par une question qui lui est communiquée par le jury au début de l'heure de préparation. Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury prenant appui sur le dossier et l'exposé du candidat. L'exposé et l'entretien se déroulent en français. L'épreuve doit permettre au jury d'apprécier l'aptitude du candidat à :

- rendre ses travaux accessibles à un public de non-spécialistes ;
- dégager ce qui dans les acquis de sa formation à et par la recherche peut être mobilisé dans le cadre des enseignements qu'il serait appelé à dispenser dans la discipline du concours ;
- appréhender de façon pertinente les missions confiées à un professeur agrégé.

Durée de préparation : une heure ; durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 3.

Le présent rapport vient compléter les rapports précédents, riches en conseils précieux, et apporter un éclairage complémentaire sur l'épreuve orale de mise en perspective didactique d'un dossier scientifique. Rappelons en préambule que si l'entretien s'appuie sur la question communiquée par le jury (question « tremplin ») et sur l'exposé des candidats, un huitième du total de cette épreuve est attribué à la qualité du dossier, ce qui est loin d'être négligeable en situation de concours. Il conviendra donc de soigner la présentation du dossier scientifique et de veiller à sa clarté. L'organisation doit être cohérente ; les parcours individuels, souvent riches, doivent être exploités à des fins pédagogiques mobilisables en collège ou en lycée. Un dossier bien présenté s'appuiera sur une réflexion féconde sur le lien entre enseignement et recherche. Les erreurs de langue, tout comme les incohérences diverses (dans la présentation chronologique du parcours antérieur, par exemple), doivent être proscrites dans un travail préparé en amont.

Les points suivants concernent plus particulièrement le déroulement de l'épreuve.

1) Problématisation

Lors de leur présentation, les candidats ne doivent pas passer trop de temps à rappeler le contenu de leur dossier scientifique avant d'aborder la question tremplin qui leur a été remise au début de l'heure de préparation dédiée à cette épreuve. Il est essentiel que l'exposé soit construit en réponse à cette question, qui ne doit en aucun cas être escamotée. Ayant déjà lu les dossiers avec attention, le jury valorise la prestation des candidats qui traitent sans trop tarder la question posée, à la lumière de leur recherche. La majeure partie de l'exposé doit ainsi consister en une réponse problématisée à cette question, qui elle-même fait référence à un extrait du dossier, dont les termes-clés sont également à exploiter. La prise en compte de ces éléments doit permettre aux candidats de proposer une problématique et un plan clairement structuré ; une liste d'exemples ne saurait se substituer à ce plan.

2) Projection

Le manque d'expérience en matière d'enseignement ne constitue aucunement un frein à l'obtention de l'agrégation spéciale d'anglais. Une bonne connaissance des attentes de l'enseignement secondaire est évidemment attendue mais la question de l'expérience d'enseignement n'est pas fondamentale ; il est en revanche primordial de pouvoir se projeter dans une classe de collège ou de lycée, en se fondant sur la connaissance des programmes et sur les compétences acquises durant les années de recherche. Bien des candidats se projettent facilement en terminale, car c'est le niveau le plus proche de ce qu'ils connaissent (à savoir l'enseignement supérieur pour la majorité d'entre eux). Or, si un candidat évoque Shakespeare par exemple, le jury pourra lui demander comment l'œuvre du dramaturge serait enseignée au collège. Le professeur ne choisira alors pas une édition savante et pourra proposer aux élèves une approche des œuvres de Shakespeare par le biais d'un manga, par exemple.

Les candidats pensent souvent que le jury attend des séquences déjà pensées, ce qui n'est pas le cas. Le jury attend une méta-réflexion sur l'élaboration d'un cours : sur la base de quels critères choisit-on un support de cours, par exemple ? Plusieurs pistes de réflexion peuvent être explorées, comme le niveau des élèves, les compétences culturelles et linguistiques que ce support permet d'aborder, le caractère approprié du support pour l'âge et la sensibilité des élèves.

3) Réflexion critique

Pour appuyer leur propos sur des sources concrètes, les candidats peuvent rechercher des exemples adaptés, aussi bien en littérature qu'en civilisation, une fois le travail d'analyse et de remise en contexte effectué. Le jury attend ainsi des candidats une réflexion critique sur le métier d'enseignant : comment, par exemple, prendre en compte les différences de niveau entre élèves ? Il peut être utile de varier les modalités de mise en œuvre pédagogique : travail en grands groupes, travail en petits groupes, travail en groupes de niveaux mixtes (les plus à l'aise expliquant aux élèves moins à l'aise), ou encore selon le principe de classe inversée, etc. Le jury attend également des candidats du recul critique sur les thèmes abordés. Si l'on se donne pour objectif, par exemple, de sensibiliser les élèves au regard européen sur les Amérindiens, il est nécessaire de se demander pendant la préparation du cours comment éviter de reproduire les stéréotypes sur ces peuples. Une réflexion solide permet de choisir des contextes favorables à l'apprentissage de la langue. Le fait de se nourrir régulièrement de connaissances culturelles (relatives au monde anglophone) donne accès à des situations réalistes. Les entrées culturelles peuvent alors constituer un terrain propice à l'acquisition de compétences langagières. On ne transmet pas la culture anglophone pour elle-même ; les cours de langue sont à la croisée de deux domaines : culture et langue.

4) Importance de la langue dans l'enseignement

Parmi les candidats, nombreux sont ceux qui ont effectué des recherches doctorales sur des questions culturelles. Si cet aspect est maîtrisé, la langue, quant à elle, est trop souvent négligée dans la réflexion sur

les contenus, les méthodes et les objectifs d'enseignement. En entretien, le jury peut poser des questions sur la manière dont un professeur pourrait construire des compétences linguistiques par le biais de la culture. Certains candidats donnent alors l'impression que les points de grammaire seront traités au fil de l'eau, en fonction de ce que les documents (choisis pour leur contenu culturel uniquement) leur permettront d'aborder. Il faut, au contraire, centrer la réflexion sur l'acquisition des compétences linguistiques par les élèves. Les candidats sont notamment invités à se poser davantage la question de la place du vocabulaire nécessaire à la description et au commentaire de certains types de supports. À quel moment du cours faire intervenir ce vocabulaire, lui donner une place prépondérante ou secondaire, comment l'introduire, comment analyser une image ou aborder le caractère générique d'un document ? Il en va de même pour les points de grammaire : une analyse de tableau peut, par exemple, permettre d'aborder la différence entre présent simple (description globale) et présent progressif (gros plan sur l'un des personnages accomplissant une action). Enfin, une question trop souvent négligée est celle de la correction linguistique : quand et comment vérifier que les élèves produisent une langue correcte (à l'oral comme à l'écrit) ? Une fois encore, le jury attend avant tout une réflexion raisonnée sur des critères de choix, avec une conscience des enjeux didactiques, plutôt qu'une succession d'exemples sans fil conducteur ; cette réflexion transparaîtra nécessairement dans la présentation.

5) Qualité de la communication orale

L'exposé durant trente minutes, le lien entre recherche et enseignement pourra être clairement établi, tout en veillant à ce que la dimension recherche n'écrase pas la mise en perspective didactique. Les éléments transférables du parcours des candidats ne doivent pas rester en arrière-plan. Même si cette épreuve, entièrement en français, ne donne pas lieu à une note de langue, il ne faut pas pour autant négliger cet aspect, aussi bien durant l'exposé qu'au cours de l'entretien avec le jury. Il est indispensable de maintenir un registre soutenu et de parler en phrases intelligibles, en évitant notamment les ruptures de construction. Se détacher de ses notes, projeter sa voix et rendre l'exposé aussi vivant que possible sont autant de facteurs d'interaction avec le jury qui reflètent l'aisance des candidats à l'oral. Au cours de l'entretien, le dialogue doit être perçu comme moteur de la réflexion et non comme un piège tendu par le jury. La prise en compte de son auditoire durant l'exposé puis dans l'entretien et une bonne capacité à s'appuyer sur les interventions du jury pour faire avancer son propos ne peuvent qu'augurer d'un bon échange avec le groupe classe. Une prestation vivante ne signifie pas, en revanche, qu'on puisse recourir à un niveau de langue relâché. Pour ne citer que quelques exemples entendus au cours de cette session, des expressions du type « un truc dans ce genre », « des fois », des anglicismes comme « avoir une affaire avec sa secrétaire », « juste pas assimilables », ou encore l'utilisation de phrases bilingues (parfois même avec guillemets mimés) telles que « cela montre que les deux sont "questionable" », doivent impérativement être évités. Un vocabulaire riche et varié est attendu, ainsi qu'une terminologie maîtrisée et un débit posé, autant d'éléments qui pourront être bonifiés dans la note finale. Le jury souhaite d'ailleurs saluer la prestation de candidats qui ont témoigné d'une clarté remarquable, aussi bien dans l'expression que dans l'organisation de la pensée.

Saghie Sharifzadeh, maîtresse de conférences à Sorbonne Université

4. La langue orale

Le jury tient pour commencer à saluer l'excellente qualité de la langue orale de la majorité des candidats : une langue riche, précise, authentique et soutenue, comme il est de mise pour un oral de concours recrutant des enseignants.

La note d'anglais oral est la moyenne des notes d'anglais des épreuves orales de leçon (hors entretien) et d'EHP (exposé et entretien). Son coefficient est le même que celui des autres épreuves. La lecture de la section « langue orale » des derniers rapports du jury, de même que les remarques ci-dessous, permettront aux candidats de comprendre les attentes du jury et de se préparer au mieux.

La qualité de la langue :

- **Intonation** : s'il est vrai qu'il existe désormais une tendance dans certaines variétés d'anglais à ce que les énoncés suivent une intonation montante (*high rising terminals*), cela ne saurait constituer un modèle pour des professeurs. Dans le contexte d'une épreuve orale de concours, l'intonation descendante en fin de proposition permet de montrer de l'assurance par rapport à son argumentaire, là où une intonation montante pourrait témoigner d'une certaine incertitude. Voici les références d'un article utile sur les principes fondamentaux de l'intonation en anglais : Natalie Mandon, « Principes

fondamentaux de l'intonation », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), octobre 2012⁸.

- **Phonèmes et accentuation** : les candidats disposent, en salle de préparation, d'un dictionnaire de prononciation qu'il ne faut pas hésiter à consulter. Il convient d'être vigilant et d'éviter des prononciations parfois très francisées, comme *can't* prononcé /'kɑ:nt/ au lieu de /'kɑ:nt/ ou encore *mention* prononcé /'mānʃən/ au lieu de /'menʃən/. Les mots qui suivent ont été entendus plusieurs fois mal prononcés et/ou mal accentués alors que ce sont des mots fréquemment utilisés :
 - *Subsequent* prononcé /sʌb'si:kwənt/ au lieu de /'sʌbsəkwənt/
 - *Idea* prononcé /aɪ'di:/ au lieu de /aɪ'diə/
 - *Venus* prononcé /'venɪs/ (comme la ville *Venice*) au lieu de /'vi:nəs/
 - *Extract* prononcé /ɪk'strækt/ au lieu de /'ekstrækt/
 - *Wilderness* prononcé /'waɪldənəs/ (comme *wild*) au lieu de /'wɪldənəs/
 - *Precisely* prononcé /prɪ'saɪzli/ au lieu de /prɪ'saɪsli/
 - *Favourably* prononcé /'fævərəbli/ au lieu de /'feɪvərəbli/
 - *Apparent* prononcé /ə'pɪərənt/ au lieu de /ə'pærənt/
 - *Stifling* prononcé /'stɪflɪŋ/ au lieu de /'stɑ:flɪŋ/
- **Lexique et prononciation** : un certain nombre de termes ne sauraient être mal prononcés, mal accentués ou même mal connus parce qu'ils vont être mobilisés dans chacune des épreuves : il s'agit du vocabulaire spécifique à l'analyse littéraire (*anaphora, character, chiasmus, image, narrator, etc.*), à l'étiquetage linguistique (*pronoun, *indeterminate article* au lieu de *indefinite article*) ou au commentaire en civilisation (*contrast, context, idea, impact, obstacle, etc.*). Les noms propres (personnalités littéraires, historiques ou politiques, noms de lieux connus), *a fortiori* si ceux-ci font partie des questions ou ouvrages au programme, ne doivent pas faire l'objet d'erreurs de prononciation et/ou d'accentuation (*Shakespeare, Fitzgerald, Wyoming*, par exemple). Nous souhaitons également attirer l'attention des candidats sur les mots transparents, qui ne sont en effet transparents qu'à l'écrit et dont la prononciation doit donc faire l'objet d'une attention toute particulière (*alienation, allegory, psychology*). Voir à ce sujet : Natalie Mandon, « Phénomènes accentuels et rythmiques », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), octobre 2012⁹.
- **Grammaire** : s'il est compréhensible qu'une ou deux erreurs ponctuelles puissent se glisser dans une production orale longue, des erreurs répétées de détermination ou de conjugaison n'ont évidemment pas leur place dans les épreuves orales (**the data* [alors qu'il est question des données en général], **the society* ; ou encore *The house where we live* prononcé /'laɪv/ (adjectif / adverbe) au lieu de /'lɪv/ (verbe), relevant ainsi d'une erreur de grammaire).

La communication :

Les pistes de travail qui suivent valent autant pour la langue anglaise que pour la langue française (entretien pour l'épreuve de leçon et intégralité de l'épreuve de MPDS). Au-delà de la bonne qualité de la langue orale, une communication efficace, c'est aussi le contact visuel établi avec l'ensemble des membres du jury ; une voix posée servie par un volume adapté et un débit ni trop lent, ni trop rapide ; une articulation et une élocution soignées et enfin un registre académique puisqu'il s'agit d'épreuves de concours.

Rappelons en particulier que des notes entièrement rédigées desservent inmanquablement les candidats qui vont avoir tendance à les lire d'une voix souvent monocorde avec un débit beaucoup trop rapide sans pouvoir établir de contact visuel avec le jury. Si l'introduction peut être rédigée *in extenso* parce qu'elle permet d'atténuer le stress, bien compréhensible, éprouvé en début d'épreuve, la suite de la préparation doit être constituée uniquement de notes qui permettront à la communication d'être aussi naturelle et aussi fluide que possible.

Dans les différentes épreuves orales, les entretiens menés par le jury ont pour seul objectif de permettre au candidat de préciser ou d'approfondir tel ou tel point de la présentation et de poursuivre la réflexion entamée. Il ne s'agit évidemment jamais de déstabiliser un candidat et le jury a apprécié la capacité qu'ont eue certains candidats à entrer dans un échange et une controverse de nature scientifique, fondés sur l'écoute et la réflexion.

⁸ Consulté le 30/05/2022. URL : <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/essentiel-de-langlais-oral/principes-fondamentaux-de-l-intonation>

⁹ Consulté le 30/05/2022. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/essentiel-de-langlais-oral/phenomenes-accentuels-et-rythmiques>

L'entraînement :

Dans le cadre de l'agrégation d'anglais, il va de soi que l'oral nécessite une préparation spécifique. Cette préparation pourra prendre, d'une part, la forme d'un travail régulier sur la langue orale et, d'autre part, celle d'entraînements aux formats des épreuves d'admission. Voici quelques conseils pour mener à bien cette préparation.

Travail régulier sur la langue orale : regarder des séries ou des films en version originale, pour agréable que cela soit, ne saurait suffire. Il faut aussi pratiquer une écoute régulière et active, par exemple grâce au « listen live » de BBC Radio 4¹⁰.

- Une écoute régulière, en se souvenant que c'est la fréquence plus que la durée qui sera bénéfique : à cet égard, cinq à dix minutes par jour, à des horaires différents, pour être sûr qu'on entendra des sources et des sujets variés, seront plus utiles qu'une heure par semaine ;
- Une écoute active, en ne se contentant pas d'écouter d'une oreille plus ou moins distraite, ce qui se traduit par une prise en notes des mots et expressions qu'on reconnaît mais qu'on n'aurait pas forcément mobilisés, une vérification de leur prononciation (à l'aide d'un dictionnaire parlant en ligne et/ou d'un dictionnaire de prononciation), une répétition de ces mots, une recherche de synonymes ou d'antonymes, etc. En bref, il s'agit de s'imprégner de lexique, de tournures, de phrases entières, de même que de leur prononciation, sur des thématiques variées.

Entraînements aux formats des épreuves d'admission : qu'il s'agisse de la leçon ou de l'épreuve hors programme, il faut s'entraîner plusieurs fois dans des conditions aussi proches que possible des épreuves, bref s'imposer des épreuves blanches : prendre les sujets disponibles dans les différents rapports du jury, préparer chaque sujet en respectant la durée de préparation, prendre la parole à voix haute en minutant sa propre performance. On gagnera aussi, peu à peu, à enregistrer cette performance pour la réécouter et apporter les ajustements nécessaires en termes de volume, de débit et d'élocution en particulier.

Bibliographie / sitographie : pour compléter les deux articles mentionnés ci-dessus, voir les conseils de lecture donnés dans les rapports précédents.

Catherine PLANKEELE, IA-IPR de langues vivantes, spécialité anglais, académie de Limoges

¹⁰ https://www.bbc.co.uk/sounds/play/live:bbc_radio_fourfm

ANNEXE

AGRÉGATION EXTERNE SPÉCIALE – ANGLAIS

ÉPREUVE HORS PROGRAMME

L'épreuve se déroule en anglais

Vous procéderez à l'étude et à la mise en relation argumentée des trois documents du présent dossier (A, B, C non hiérarchisés).

Votre exposé ne dépassera pas 20 minutes et sera suivi d'un entretien de 40 minutes maximum.

Document A

William James, *The Principles of Psychology* (1890), Chapter X (“The Consciousness of the Self”), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983, pp. 280-283.

(a) The body is the innermost part of the material Self in each of us; and certain parts of the body seem more intimately ours than the rest. The clothes come next. The old saying that the human person is composed of three parts - soul, body and clothes - is more than a joke. We so appropriate our clothes and identify ourselves with them that there are few of us who, if asked to choose between having a beautiful body clad in raiment perpetually shabby and unclean, and having an ugly and blemished form always spotlessly attired, would not hesitate a moment before making a decisive reply. Next, our immediate family is a part of ourselves. Our father and mother, our wife and babes, are bone of our bone and flesh of our flesh. When they die, a part of our very selves is gone. If they do anything wrong, it is our shame. If they are insulted, our anger flashes forth as readily as if we stood in their place. Our home comes next. Its scenes are part of our life; its aspects awaken the tenderest feelings of affection; and we do not easily forgive the stranger who, in visiting it, finds fault with its arrangements or treats it with contempt. All these different things are the objects of instinctive preferences coupled with the most important practical interests of life. We all have a blind impulse to watch over our body, to deck it with clothing of an ornamental sort, to cherish parents, wife and babes, and to find for ourselves a home of our own which we may live in and 'improve.'

An equally instinctive impulse drives us to collect property; and the collections thus made become, with different degrees of intimacy, parts of our empirical selves. The parts of our wealth most intimately ours are those which are saturated with our labor. There are few men who would not feel personally annihilated if a life-long construction of their hands or brains - say an entomological collection or an extensive work in manuscript - were suddenly swept away. The miser feels similarly towards his gold, and although it is true that a part of our depression at the loss of possessions is due to our feeling that we must now go without certain goods that we expected the possessions to bring in their train, yet in every case there remains, over and above this, a sense of the shrinkage of our personality, a partial conversion of ourselves to nothingness, which is a psychological phenomenon by itself. We are all at once assimilated to the tramps and poor devils whom we so despise, and at the same time removed farther than ever away from the happy sons of earth who lord it over land and sea and men in the full-blown lustihood that wealth and power can give, and before whom, stiffen ourselves as we will by appealing to anti-snobbish first principles, we cannot escape an emotion, open or sneaking, of respect and dread.

(b) *A man's Social Self* is the recognition which he gets from his mates. We are not only gregarious animals, liking to be in sight of our fellows, but we have an innate propensity to get ourselves noticed, and noticed favorably, by our kind. No more fiendish punishment could be devised, were such a thing physically possible, than that one should be turned loose in society and remain absolutely unnoticed by all the members thereof. If no one turned round when we entered, answered when we spoke, or minded what we did, but if every person we met 'cut us dead,' and acted as if we were non-existing things, a kind of rage and impotent despair would ere long well up in us, from which the cruellest bodily tortures would be a relief; for these would make us feel that, however bad might be our plight, we had not sunk to such a depth as to be unworthy of attention at all.

Properly speaking, a man has as many social selves as there are individuals who recognize him and carry an image of him in their mind. To wound any one of these his images is to wound him. But as the individuals who carry the images fall naturally into classes, we

45 may practically say that he has as many different social selves as there are distinct groups of
persons about whose opinion he cares. He generally shows a different side of himself to each
of these different groups. Many a youth who is demure enough before his parents and
teachers, swears and swaggers like a pirate among his 'tough' young friends. We do not show
ourselves to our children as to our club-companions, to our customers as to the laborers we
50 employ, to our own masters and employers as to our intimate friends. From this there results
what practically is a division of the man into several selves; and this may be a discordant
splitting, as where one is afraid to let one set of his acquaintances know him as he is
elsewhere; or it may be a perfectly harmonious division of labor, as where one tender to his
children is stern to the soldiers or prisoners under his command.

55 The most peculiar social self which one is apt to have is in the mind of the person one is
in love with. The good or bad fortunes of this self cause the most intense elation and dejection
- unreasonable enough as measured by every other standard than that of the organic feeling of
the individual. To his own consciousness he is not, so long as this particular social self fails to
get recognition, and when it is recognized his contentment passes all bounds.

60 A man's fame, good or bad, and his honor or dishonor, are names for one of his social
selves. The particular social self of a man called his honor is usually the result of one of those
splittings of which we have spoken. It is his image in the eyes of his own 'set,' which exalts or
condemns him as he conforms or not to certain requirements that may not be made of one in
another walk of life. Thus a layman may abandon a city infected with cholera; but a priest or a
65 doctor would think such an act incompatible with his honor. A soldier's honor requires him to
fight or to die under circumstances where another man can apologize or run away with no
stain upon his social self. A judge, a statesman, are in like manner debarred by the honor of
their cloth from entering into pecuniary relations perfectly honorable to persons in private life.
Nothing is commoner than to hear people discriminate between their different selves of this
70 sort: "As a man I pity you, but as an official I must show you no mercy; as a politician I
regard him as an ally, but as a moralist I loathe him;" etc., etc.

Document B

Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), Oxford, Oxford University Press, 2008, pp.141-144.

NB. This is the end of the novel.

One afternoon late in October I saw Tom Buchanan. He was walking ahead of me along Fifth Avenue in his alert, aggressive way, his hands out a little from his body as if to fight off interference, his head moving sharply here and there, adapting itself to his restless eyes. Just as I slowed up to avoid overtaking him he stopped and began frowning into the windows of a jewellery store. Suddenly he saw me and walked back, holding out his hand.

“What’s the matter, Nick? Do you object to shaking hands with me?”

“Yes. You know what I think of you.”

“You’re crazy, Nick,” he said quickly. “Crazy as hell. I don’t know what’s the matter with you.”

“Tom,” I inquired, “what did you say to Wilson that afternoon?”

He stared at me without a word, and I knew I had guessed right about those missing hours. I started to turn away, but he took a step after me and grabbed my arm.

“I told him the truth,” he said. “He came to the door while we were getting ready to leave, and when I sent down word that we weren’t in he tried to force his way upstairs. He was crazy enough to kill me if I hadn’t told him who owned the car. His hand was on a revolver in his pocket every minute he was in the house—” He broke off defiantly. “What if I did tell him? That fellow [Gatsby] had it coming to him. He threw dust into your eyes just like he did in Daisy’s, but he was a tough one. He ran over Myrtle like you’d run over a dog and never even stopped his car.”

There was nothing I could say, except the one unutterable fact that it wasn’t true.

“And if you think I didn’t have my share of suffering—look here, when I went to give up that flat and saw that damn box of dog biscuits sitting there on the sideboard, I sat down and cried like a baby. By God it was awful—”

I couldn’t forgive him or like him, but I saw that what he had done was, to him, entirely justified. It was all very careless and confused. They were careless people, Tom and Daisy—they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...

I shook hands with him; it seemed silly not to, for I felt suddenly as though I were talking to a child. Then he went into the jewellery store to buy a pearl necklace—or perhaps only a pair of cuff buttons—rid of my provincial squeamishness forever.

Gatsby’s house was still empty when I left—the grass on his lawn had grown as long as mine. One of the taxi drivers in the village never took a fare past the entrance gate without stopping for a minute and pointing inside; perhaps it was he who drove Daisy and Gatsby over to East Egg the night of the accident, and perhaps he had made a story about it all his own. I didn’t want to hear it and I avoided him when I got off the train.

I spent my Saturday nights in New York because those gleaming, dazzling parties of his were with me so vividly that I could still hear the music and the laughter, faint and incessant, from his garden, and the cars going up and down his drive. One night I did hear a material car there, and saw its lights stop at his front steps. But I didn’t investigate. Probably it was some final guest who had been away at the ends of the earth and didn’t know that the party was over.

On the last night, with my trunk packed and my car sold to the grocer, I went over and looked at that huge incoherent failure of a house once more. On the white steps an obscene word, scrawled by some boy with a piece of brick, stood out clearly in the moonlight, and I erased it, drawing my shoe raspily along the stone. Then I wandered down to the beach and sprawled out on the sand.

Most of the big shore places were closed now and there were hardly any lights except the shadowy, moving glow of a ferryboat across the Sound. And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.

And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter—tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning—

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.

Document C

Citizen Kane, directed by Orson Welles (1941).

Ce document est à visionner sur le lecteur MP4 qui vous a été remis.