

## Rapport de jury Concours Général des lycées et des métiers Composition anglaise 2023

La session 2023 du concours général a permis aux 1268 lycéens qui ont effectivement composé de mettre à profit leurs qualités d'analyse et de rédaction pour proposer à la fois une lecture personnelle et une approche littéraire raisonnée de l'extrait de la nouvelle « *Parker's Back* » de Flannery O'Connor, centré sur le personnage de Parker, dont les tatouages dessinent la vacuité essentielle et dont le récit de soi est tenu en échec. En s'engageant dans le parcours de lecture que constituent les questions posées, les candidats ont abordé l'exercice selon leur profil et des approches qui peuvent différer, et se sont attachés à mobiliser leurs compétences linguistiques et analytiques pour rendre compte du texte. Beaucoup ont su appréhender avec justesse enjeux thématiques, stratégies narratologiques et choix stylistiques en proposant des interprétations qui ont retenu l'attention et attestent d'une réelle aisance dans le maniement de la langue et des outils d'analyse textuelle. Le jury tient à nouveau cette année à saluer le travail des professeurs qui savent développer ces compétences chez leurs élèves, les accompagner dans l'apprentissage exigeant de l'analyse littéraire et surtout susciter cette appétence pour la culture anglophone dans sa diversité de champs, dont la dernière question donne toute la mesure.

### Questions

#### 1. *A restless soul*: Show how the sight of a tattooed man transforms Parker.

Pour répondre à cette première question, il convenait surtout de ne pas céder à la tentation de la paraphrase. La première partie de la question (*a restless soul*) invitait les candidats à relever et à commenter la manière dont cette rencontre lance le personnage vers une quête de sens et d'identité. Trop de candidats se sont livrés à une simple réécriture de la scène d'une découverte (« *The sight of the tattooed man gives him a feeling of elevation and makes him feel extraordinary.* »). Il fallait dépasser le constat d'une révélation transformatrice pour examiner la manière dont O'Connor inscrit les effets de cet événement dans le temps. La tâche était d'autant plus difficile que le narrateur confère explicitement à cette rencontre le sens d'un tournant dans sa vie: « *as if a blind boy had been turned so gently in a different direction that he did not know his destination had been changed.* » Ce qui peut être relevé et analysé, ce sont les tensions qui caractérisent cette transformation. Par exemple, il était pertinent de souligner le paradoxe frappant de la comparaison de l'aveuglement dans la description d'une rencontre quasi-spirituelle dont tout porte à souligner le caractère visuel.

Le récit est à la troisième personne ; il était donc erroné d'attribuer les descriptions à Parker. Aussi il fallait bien se garder de parler de ses souvenirs, car le lecteur n'a que très peu d'accès aux réflexions et aux sentiments du personnage principal, et ce choix stylistique s'avère être un choix thématique. Mis à part la mention de l'insatisfaction croissante de Parker, le narrateur se borne aux événements factuels et à la description de détails externes, ne pénétrant que très ponctuellement l'esprit du personnage. Les candidats munis d'outils narratologiques ont su identifier la frustration ainsi créée chez le lecteur par une voix qui ne fait que frôler la surface d'une vie. Le véritable sens du récit demeure opaque, tout comme les tatouages de Parker qui restent littéralement à la surface de sa peau. La déception de Parker devant les images chaotiques que lui renvoie son miroir trouve son reflet chez le lecteur. Comme un candidat l'a si bien exprimé: « *meaninglessness is [thus] structurally illustrated.* »

Les bons candidats ont su tirer parti d'un double mouvement pour problématiser et structurer leur réponse. Dans un premier temps, l'avant et l'après de cette rencontre dessinent les contours d'une

scène initiatique, le passage d'un adolescent inconscient vers l'adulte éveillé en quête de sens, d'identité et de beauté. Or, cette quête s'avère de plus en plus frénétique, sans objectif et sans sens, pour devenir une fuite en avant. Par conséquent, la transformation de Parker ne peut être qu'une parodie, voire tout le contraire de l'authenticité dont il a terriblement envie.

La transformation de Parker est surtout physique. La peau de Parker constitue une surface littéralement vierge qui se remplit des traces de son expérience au rythme de ses aventures : « *everywhere he went he picked up more tattoos* », donnant corps à la métaphore de la page blanche du philosophe John Locke. La voix narrative épouse cette logique de la surface ; le récit est alors marqué par des ellipses et des ruptures : seuls les tatouages ont un sens et méritent d'être racontés longuement, laissant des espaces vides dans la biographie de Parker. Par exemple, la description détaillée et dilatée de la rencontre avec l'homme tatoué (où le temps est en fait suspendu) cède brusquement le pas à l'indication vague et laconique : « *He had his first tattoo sometime after.* »

En effet, ce moment suspendu de l'émotion pure déclenche chez Parker une cascade de mouvements chaotiques, comme le suggère subtilement O'Connor en supprimant une lettre dans le passage de « *emotion* » à « *motion of wonder* », de telle sorte que son émerveillement initial semble le pousser, par un glissement paronomastique, à errer: to *wander*. Après la sidération sous le chapiteau, Parker semble aller à la dérive avant de se précipiter dans une fuite frénétique en avant.

Chez Parker, le désir de recréer l'émotion ressentie à la foire en donnant de la couleur à son existence terne se transforme alors en une addiction. Le cycle de compulsion suivie de déception le condamne à la frustration chronique du drogué. Ainsi, comme l'ont remarqué plusieurs candidats, les étapes de son insatisfaction croissante se présentent comme la progression d'une maladie : « *general* », puis « *chronic and latent* », et enfin « *acute and rag[ing]* », allant crescendo à mesure que l'addiction s'installe.

La « transformation » de Parker s'avère également frustrante pour le lecteur. Le récit initiatique du passage du garçon à l'homme ne se concrétise pas ; au contraire, son image de soi éclate. Le miroir reflète « *something haphazard and botched* », une parodie de l'homme tatoué et de l'image à laquelle il aspire. Le miroir a un effet aliénant, et le pousse à poursuivre sa quête désespérée : « *he would go off and find another tattooist and have another space filled up.* » L'absurdité comique de cette logique atteint son paroxysme dans les portraits de membres de la famille royale britannique tatoués sur le ventre d'un vagabond du fin fond du sud des États-Unis.

Quel que soit l'effet comique, le coloriage compulsif de sa peau trahit un vide tragique à l'intérieur. Parker abandonne rapidement des tatouages « sans vie », comme si la représentation des créatures vivantes pouvait lui conférer la vie intérieure qui lui manque. Au lieu d'être l'expression d'une rage intérieure, les animaux sauvages à la surface de sa peau incarnent son mal-être et remplissent le vide, « *as if the panther and the lion and the serpents and the eagles and the hawks had penetrated his skin and lived inside him in a raging warfare.* » Le tour de force d'O'Connor réside dans la façon dont la focalisation globalement externe du récit épouse et reflète la manière superficielle que Parker adopte pour combler son vide spirituel, si bien que l'écrivaine parvient à tracer les contours d'une crise spirituelle profonde en se bornant, paradoxalement, à la surface : aux détails et au résumé laconique d'une vie.

## **2. How do Parker's tattoos affect his relationships to others?**

Il est peut-être utile de commencer par signaler les défauts les plus caractéristiques :

- les remarques quantitatives : Parker a plus / moins / de plus en plus / de moins en moins ... de relations à autrui ;
- les prédications d'existence ou d'inexistence : Parker est / n'est pas / n'est plus en relation ... avec autrui ;
- les jugements de valeur : la relation de Parker avec sa mère se détériore / les tatouages de Parker ont un bon / mauvais effet sur ses relations.

De telles idées, qui ne sont ni analytiques ni qualitatives, ne peuvent répondre aux questions posées sur le texte, qui invitent les candidats à s'engager dans une lecture analytique des phénomènes qu'ils repèrent et identifient dans le texte.

Les candidats qui ont retenu l'attention du jury dans cette partie de l'épreuve sont donc ceux qui se sont attachés à étudier la nature des rapports entre Parker et autrui tels qu'influencés par ses tatouages.

Parmi ces candidats, un second partage s'est opéré, entre ceux qui ont apporté une réponse unique et massive valant pour toutes les relations entre Parker et autrui (Parker cherche à impressionner autrui / les tatouages de Parker l'isolent ...) et ceux qui ont prêté attention à la diversité des réponses apportées par le texte : diversité des « autres », diversité de leurs réactions à Parker, diversité des comportements de Parker.

Encore plus convaincants ont été les candidats qui n'ont pas seulement établi une liste des réponses possibles mais ont tenté de les articuler entre elles, ne serait-ce qu'en explicitant leur variété par des tournures concessives, pour souligner la complexité du sujet.

Il pouvait être extrêmement tentant d'étudier les rapports entre Parker et autrui de manière générale, tant le texte regorge de détails saisissants, alors que la question portait précisément sur ces rapports dans la mesure où ils sont influencés par les tatouages de Parker. En particulier, un bon lecteur pouvait difficilement renoncer à relever le paradoxe de ce personnage apte (peut-être pas simultanément, mais au moins à différents moments de sa vie) aussi bien à une intégration sociale allant jusqu'à une dissolution de son individualité dans son environnement dont il n'est plus qu'un rouage ou un reflet, qu'à l'inadaptation, voire la marginalité. Ces remarques, qui concernent indéniablement les rapports de Parker à autrui, mais portent moins sur les effets de ses tatouages que sur ceux de la *restlessness* évoquée dans la première question, permettaient de cerner la psychologie de Parker, et pouvaient dans cette mesure étayer la réponse à la question posée, mais n'y répondaient pas exactement : il était donc préférable de ne pas leur donner une place excessive.

La plupart des candidats ont relevé l'effet des tatouages de Parker sur sa relation avec sa mère. C'était l'occasion de noter qu'ils peuvent entraîner une négociation, en l'occurrence un marchandage où chacun des deux personnages accepte un compromis consistant à sacrifier un objectif subalterne pour ne pas sacrifier son objectif prioritaire, transaction décrite par un candidat en ces termes : « *the mother offers to pay for a tattoo of her name in a heart, a gesture that would demonstrate motherly love and family attachment [while] Parker [grumbles until he decides] to pass off his mother's name as that of a girlfriend to increase his reputation as a ladies' man.* » Cette scène est d'autant plus cruciale que le tatouage qui constitue son enjeu est le signifiant de la relation entre les deux personnages, relation que la mère inscrit sur la peau de son fils tandis que le fils espère la cacher en la faisant passer pour un autre type de relation, avec le malencontreux effet d'aboutir différemment au résultat qu'il espère éviter, à savoir désigner sa relation à sa mère, en accentuant une connotation incestueuse. Par ailleurs, ce tatouage, mais aussi la forme compressée du récit, qui juxtapose différents âges de la vie de Parker, suggèrent que l'homme dessalé dont il joue le rôle n'est qu'un masque du jeune garçon qui en est l'exact contraire. Enfin, cette scène peut évoquer une variation sur le mythe d'Œdipe, le héros ignorant

de son identité mais qui résout l'énigme de l'homme, avec pour effet de confirmer l'enjeu existentiel du texte. Elle peut également rapprocher les tatouages dont se couvre Parker de la peau d'âne sous laquelle l'héroïne éponyme fuit les visées incestueuses de son père.

De nombreux candidats ont commenté avec pertinence les rapports de Parker aux femmes, relevant le contraste entre la fonction relationnelle que ses tatouages remplissent en général avec les femmes et le rejet qu'ils suscitent chez sa future femme. La rencontre des deux personnages suit une trame codifiée, où l'homme joue le rôle actif du chasseur et la femme celui de la proie dont la fuite renforce le désir de l'homme. On peut cependant identifier un écart entre ce stéréotype et la rencontre de Parker et de sa future femme, les esquives de cette dernière prenant la forme d'un rejet assez agressif, et Parker étant figé face à ses rebuffades : cette parade nuptiale perturbe les binômes actif-passif, agresseur-victime sur lesquels elle repose.

Au-delà du contraste entre la désapprobation de la mère de Parker et l'attraction des autres femmes, et entre celle-ci et le rejet de sa future femme, il convenait d'étudier la complexité des réactions de cette dernière : comme l'a écrit un candidat, « *however, she appears almost as mesmerized as Parker was when seeing the tattooed man when he was young* ». Certains candidats sont allés au-delà des notions de dégoût ou de critique en relevant avec justesse que la jeune femme, par son verdict de « *Vanity of vanities* » renvoie les tatouages à l'insignifiance que le récit désigne par ailleurs (« *He did not care much what the subject was* ») et Parker à son déficit d'essence.

Il aurait été intéressant à ce propos de relever l'ambiguïté de la focalisation (externe ou interne ?) dans la phrase charnière « *He had never yet met a woman who was not attracted to them* », d'autant que le texte illustre par ailleurs la clôture des représentations mentales de Parker : on peut se demander si chaque femme qu'il a rencontrée était attirée par ses tatouages ou bien s'il n'a jamais reconnu de femme qui n'était pas attirée par eux quand il en a rencontré.

Un certain nombre de candidats ont noté que les tatouages dont se couvre Parker ne forment pas seulement une membrane ou un organe préhensile facilitant sa prise de contact avec autrui (en l'occurrence, avec les femmes) mais fonctionnent aussi comme une carapace qui le rend imperméable à ce qui vient d'autrui, comme en témoigne « *Well what the hell do I care what she thinks of it?* », et la répétition à l'identique de ses manœuvres de séduction avec sa future femme malgré ses rebuffades. Cette idée a parfois donné lieu à des formulations excessives (« *dehumanization* ») ou moralisatrices mais aussi à des remarques pertinentes.

L'analyse pouvait conduire à formuler l'idée que les rapports de Parker à autrui sont intimement liés à son rapport à lui-même, en prenant appui sur la scène du chapiteau, où l'hercule de foire apparaît comme un moi idéal, et la scène du miroir, où Parker se regarde de l'extérieur : ces deux passages abolissent en partie la distinction entre soi et autrui, et c'est en s'efforçant de combler l'écart entre un moi dans lequel il ne se reconnaît pas et un moi qu'il n'est pas encore que Parker devient celui avec qui les autres interagissent. Un tel développement était particulièrement convaincant s'il était clairement justifié. Dans cet ordre d'idée, il était pertinent de remarquer, outre le rapport entre le garçon et l'homme, que les tatouages qui fascinent Parker représentent une relation harmonieuse de l'homme à son environnement, idéal à forte connotation édénique ou idyllique, dont Parker marin, dissous plutôt qu'intégré dans le monde qui l'entoure, n'offre qu'une image appauvrie. Par ailleurs, il aurait été intéressant de relever que le père de Parker n'est jamais mentionné, et de relier cette absence à la relation entre Parker et sa mère, ainsi qu'à l'effet de l'homme tatoué sur lui.

Enfin, les lectures les plus fines ont su montrer que les tatouages de Parker affectent ses rapports à autrui en partie du fait qu'ils sont eux-mêmes affectés par ces rapports : la présence d'un couple royal, propre à devenir l'emblème mythique d'une relation entre un homme et une femme, en offre un indice

sans que le texte attribue à ce double tatouage un effet précis dans les rapports de Parker à autrui. En revanche, un exemple éloquent en est fourni par le marchandage entre Parker et sa mère autour d'un tatouage témoignant de leur relation. Il était particulièrement judicieux de présenter cette idée en dernier pour deux raisons : elle constituait un retournement des termes de la question posée, et son développement risquait d'empiéter sur la question suivante, qui portait sur les histoires racontées par les tatouages ; elle fournissait donc à la fois une conclusion et une transition naturelles.

### 3. Study the relationship between tattoos and storytelling in the text.

Cette troisième question demandait aux candidats de s'interroger sur l'élément central de l'extrait à l'étude : les tatouages de Parker. Le principal écueil à éviter était de se laisser porter par la narration, évocatrice de l'accumulation progressive de figures diverses sur le corps du jeune homme. En effet, de nombreux candidats se sont contentés de rapporter chronologiquement les diverses étapes de la vie de Parker, considérant ainsi l'idée que l'histoire raconte les tatouages mais oubliant qu'à l'inverse, les tatouages racontent également une histoire.

Ceux-ci établissent tout d'abord le corps de Parker comme une carte, voire un journal intime, liant géographie et temporalité : de l'obtention du premier tatouage (« *I got my first one when I was only fifteen years old.* ») jusqu'à la systématisation d'un procédé identificateur (« *Everywhere he went he picked up more tattoos* »). À la simple vue de Parker, il est donc possible d'entrevoir la grande diversité de son expérience, et de lire sur son corps le sommaire d'un récit biographique riche et complexe : « *Every space on the skin of Parker's arm, from wrist to elbow, was covered in some loud design.* »

Il est cependant nécessaire d'aller au-delà de la simple quantification des lieux fréquentés par Parker et des expériences notables qu'il a vécues. Car que nous racontent ces images ? Le choix des motifs et leur placement sont décrits comme étant arbitraires, spontanés et dénués de sens (« *He did not care much what the subject was* »). Et pourtant, le personnage de Parker semble se servir de ses tatouages comme d'un véritable outil de communication, jouant notamment sur des symboliques et des associations diverses : la présence d'obscénités sur des parties plus intimes du corps humain ou des figures royales, placées sur l'estomac et le foie, affirmant au grand jour l'hédonisme du jeune homme.

Mais la plus évidente clé d'interprétation de ces tatouages est le récit créateur biblique. Sur la peau de l'homme admiré à la foire, les motifs floraux s'entremêlaient à un bestiaire complexe dans un mouvement évoquant un Eden naissant : « *men and beasts and flowers on his skin appeared to have a subtle motion of its own.* ». Chez Parker, l'harmonie visuelle est troublée par la présence continue d'un serpent d'abord représenté sur la peau de Parker, puis incarné dans ses échanges avec la femme qu'il rencontre (« *as if she had accidentally grasped a poisonous snake* »). Il utilise ses tatouages comme déclencheur de paroles, qui vire presque instantanément à l'obscène. Cette introduction de la sexualité dans les échanges de séduction a des effets physiques immédiats chez la jeune femme dont les joues rougies complètent la fin de l'Eden (« *Two circles of red appeared like little apples on the girl's cheeks and softened her appearance.* ») : la jeune femme est comme contaminée par Parker, en témoigne sa peau presque tatouée du fruit défendu. Les tatouages transforment Parker en individu sinon maléfique, du moins menteur, impulsif et séducteur, et ce, dès l'apposition de l'aigle et du canon sur sa peau : emmené à un rassemblement religieux par sa mère, le jeune homme a une réaction épidermique à la vue du seul bâtiment dont il ne pourra jamais franchir le seuil (« *When he saw the big lighted church, he jerked out of her grasp and ran.* »). Il y a donc une grande porosité des signes, qui semblent prendre pleinement possession de celui qui les arbore : « *It was as if the panther and the lion and the serpents and the eagles and the hawks had penetrated his skin and lived inside him in a raging warfare.* »

Si les images sont un langage, c'est probablement car la communication verbale de Parker est imparfaite. menteur auprès de l'Armée, peu disert dans ses échanges, il est également décrit comme un jeune homme très commun. Alors le récit se fera par l'image. Le tatouage est une écriture majoritairement non-linguistique par laquelle des objets inertes deviennent des êtres vivants.

Des mots sont toutefois présents sur sa peau mais se limitent à des obscénités et au prénom de sa mère, Betty Jean, que celle-ci lui a imposé. Mais si les tatouages fonctionnent comme un langage de substitution, celui-ci est également défaillant. Le nom de Betty Jean, justement, ne doit pas être présenté comme étant celui de sa mère. Les autres motifs ne sont pas réfléchis et décidés dans un effort conscient et ne sont considérés par Parker que dans leur ensemble et leurs associations : « *Whenever a decent-sized mirror was available, he would get in front of it and study his overall look.* » Enfin, les signes évidents de force et de virilité comme l'aigle sont perçus et lus comme un simple poulet, symbole de lâcheté. La signification de ce langage visuel est instable, donc en grande partie inaccessible. Ce qui devrait être explicite est ininterprétable, la clé de déchiffrement n'étant pas même détenue par Parker.

Ainsi, c'est tout le récit de soi que Parker semblait initier qui est mis en échec. La transfiguration de l'aigle en simple poulet et les signes de déplaisir exprimés par la jeune femme à la vue des tatouages suffisent à mettre en échec le « récit de soi » que semblaient construire ces motifs. Pourtant, il est indéniable que Parker y cherche une cohérence et un sens caché sur lui-même. S'il n'est pas le décisionnaire des choix esthétiques, ni l'écrivain de cette carte biographique, il adopte une position de lecteur, en témoigne la décision cette fois-ci délibérée de laisser son dos dépourvu d'inscriptions : « *He had no desire for one anywhere he could not readily see it himself* ». Cette asymétrie visuelle peut être interprétée comme une absence totale de conscience de ce qui est hors de son champ de vision. De manière générale, Parker démontre une attitude absolument attentiste et passive, face à ses tatouages comme face aux événements biographiques qui les initient.

S'ils ne sont pas des marqueurs d'identité à l'usage du monde extérieur, les tatouages de Parker pénètrent sa peau et semblent le transformer sans qu'il puisse agir sur eux. Au contraire, ce sont eux qui semblent faire tenir la construction sociale qu'est Parker, un personnage sans personnalité, sans « agentivité », presque sans volonté propre. L'homme de la foire, maîtrisant son corps peint par son exposition délibérée, parvenait à faire cohabiter toute une ménagerie sur sa peau ; Parker, lui, se laisse absolument envahir par une nature qui a tout le loisir d'exprimer son caractère sauvage, violent, anarchique.

#### **4. What is at stake in fashioning one's visual identity? Use examples from the English speaking world.**

Cette quatrième question permettait aux candidats de lier l'extrait de « *Parker's Back* » qu'ils avaient analysé à leurs connaissances plus larges du monde anglophone.

Un premier obstacle s'est posé pour de nombreux candidats qui ne connaissaient pas le pronom personnel indéfini *one*. Certains candidats ont opéré un glissement en employant *one* avec le pronom réfléchi *themselves* (voire *yourself*), plutôt que d'employer *oneself*. L'emploi trop fréquent du pronom *we* était également à proscrire : bien que la première personne du pluriel soit fréquemment employée dans un français soutenu, son usage est bien plus littéral en anglais. Les réponses qui ont eu fréquemment recours au pronom *you* ne correspondaient pas au registre de langue attendu. Dans l'ensemble de la réponse, il convenait donc de privilégier l'usage de *one* ou de la voix passive pour éviter d'interpeller le lecteur.

Plus généralement, les réponses qui se sont démarquées ont pris en compte dès l'introduction l'ensemble du terme *self-fashioning* qui implique une mise en scène *de soi*. De nombreux candidats

ont rédigé des réponses portant sur l'identité visuelle ; le champ des possibles était alors trop large. Le terme *self-fashioning*, emprunté à l'historien de la littérature Stephen Greenblatt, décrit le fait de s'engager activement dans la construction de son identité. Afin de traiter la question, il fallait donc se pencher sur le terme *fashioning*, du latin *facere*, dont l'étymologie renvoie à l'idée de faire, de façonner. Le pronom *one* renvoyait nécessairement à l'idée du *self*, et *visual identity* était un terme suffisamment large pour ne pas se limiter au tatouage mais aussi inclure le vêtement, les accessoires, et d'autres processus de transformation ou d'esthétisation du corps. Dans son étymologie, l'identité, d'après le Trésor de la langue française, renvoie à l'idée qu'une chose est la même qu'une autre mais aussi au caractère de ce qui est permanent, nous y reviendrons. Enfin, la consigne précisait aux candidats de se pencher sur le monde anglophone (*the English-speaking world*). Il fallait donc éviter les références floues à une société globale, non définie (*our society, in today's society*).

Certains candidats ont proposé de différencier l'idée d'*exterior self* de celle d'*interior self* mais ont pris ainsi le risque de ne présenter que les aspects positifs puis négatifs du *self-fashioning* en partant du principe qu'il était forcément superficiel de (trop) façonner son apparence. Les copies les plus pertinentes ont abordé ainsi la question sous un autre angle en évitant d'émettre un jugement moral sur le *self-fashioning* qui n'est ni bon, ni mauvais, ni un choix, mais simplement une pratique sociale dans laquelle chacun s'engage à différents degrés.

De nombreux candidats ont su mobiliser leur culture littéraire, visuelle (cinéma, photographie), historique, et populaire. Les copies les plus convaincantes ont mêlé des exemples tirés de différents domaines en les articulant à deux ou trois idées qui se distinguaient clairement les unes des autres, sans être binaires.

L'idée que l'apparence physique pouvait donner accès à une vérité plus profonde sur soi (*a window into one's mind*) était étayée par des références pertinentes à Virginia Woolf, dont l'ouvrage *Orlando* aborde cette question (« *Clothes are but a symbol of something hid deep beneath.* »).

L'apparence sert aussi parfois de bouclier et d'outil de résistance, comme chez les *drag queens* et dans le *voguing*, un style de danse qui s'est développé à New York dans le milieu LGBT des années 1980 et qui est représenté dans le documentaire *Paris is Burning* de Jennie Livingston. La performance du genre à travers le maquillage, le vêtement et les postures est parfois purement récréative mais peut aussi être une manière de retourner le stigmaté, de se revendiquer autre et fier, et de s'imposer dans l'espace public pour y être accepté.

De nombreux artistes explorent la relation entre identité et apparence dont la photographe Cindy Sherman et l'artiste multimédia Lynn Herschman Leeson (avec sa performance de Roberta Breitmore, personnage fictif et alter ego dont elle a joué le rôle dans les années 1970). Toutes deux s'intéressent aux autoportraits et à la performance de la féminité en modifiant leur apparence pour jouer un rôle. Bien qu'il s'agisse de rôles que les artistes jouent, elles s'interrogent sur le lien entre réalité et fiction, biographie et autobiographie, et sur la projection d'une identité à travers une apparence.

Façonner son apparence est aussi un moyen de mettre en avant sa fierté identitaire ou culturelle : dans les années 1960, le mouvement *Black is beautiful* est bien sûr associé à une coiffure afro et plus généralement à la beauté des personnes noires, la pratique du Tā moko (du tatouage traditionnel des Maoris de Nouvelle-Zélande et des îles Cook), bien qu' ancestrale, connaît une résurgence depuis les années 1990.

L'apparence peut donc permettre d'afficher (parfois héraldiquement) une personnalité, son attachement, sa loyauté à un groupe dont on fait partie ou à un groupe qu'on décide de rejoindre. De nombreux courants, parfois anticonformistes, élèvent l'apparence à un médium de création (selon la

citation d'Oscar Wilde, « *one should either be a work of art, or wear a work of art* ») ou permettent de véhiculer un message politique: le dandyisme, les zoot suits, les Teddy Boys, les punks, les Swenkas en Afrique du Sud qui participent à des défilés de mode, les Mardi Gras Indiens nés de l'exclusion des personnes noires des défilés de Mardi Gras à la Nouvelle Orléans.

Au-delà de la figuration héraldique, agir performativement dans la société par son apparence peut susciter le questionnement et la réflexion des spectateurs ou même les bouleverser. L'originalité de nombreux artistes, que ce soit Elvis, Dolly Parton, ou Lady Gaga qui à ses débuts a porté une robe et des chaussures composées de tranches de viande rouge, sidère parfois le public. Elton John, dans son autobiographie, décrit l'effet de sa découverte d'Elvis sur sa vie et sur la société étouffante des années 1950 dans laquelle il a grandi : « *nothing could be the same again* ».

Se façonner une apparence est bien évidemment également une manière d'insister sur son statut social. Dans *The Great Gatsby*, le personnage éponyme porte des costumes en flanelle de couleur blanche et rose, organise des fêtes dans sa vaste demeure (« *a colossal affair by any standard* » d'après le narrateur) qui est une extension de son identité fantasmée, afin d'affirmer son appartenance à un groupe social dont il ne faisait initialement pas partie en tant que fils de fermier.

Parfois, des confusions entre identité visuelle et déguisement pouvaient se produire. Portia, dans *The Merchant of Venice*, ne façonne pas réellement son identité lorsqu'elle se travestit en homme de loi pour le procès opposant Shylock à Antonio : il s'agit d'un déguisement et non de son identité puisque cette apparence n'a rien de permanent et n'est pas en adéquation avec l'image que Portia se fait d'elle-même.

De nombreux candidats ont décrit le fait d'être obsédé par son identité visuelle en faisant référence à l'ouvrage d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, dans lequel l'apparence du protagoniste lui était si cruciale qu'il avait vendu son âme pour la préserver. Des exemples plus actuels, liés aux effets des réseaux sociaux sur la psyché et sur l'apparence (et causant parfois des troubles tels que la dysmorphophobie) pouvaient être pertinents s'ils montraient une particularité de l'aire anglophone.

Les discriminations liées à l'identité ou à l'apparence ont aussi inspiré les candidats. Le roman *Passing* de Nella Larsen et son adaptation filmique par Rebecca Hall mettent en scène des femmes noires américaines qui sont claires de peau et « passent » pour blanches dans le New York des années 1920 à l'aide de chapeaux, de maquillage, mais aussi en modulant leur accent et leur attitude. Cependant, de nombreux exemples liés aux discriminations n'entraient pas dans le cadre de la question. Celles subies par le personnage d'Othello, par exemple, ne sont pas liées à une mise en scène de soi que le personnage opèrerait mais à son assignation à une catégorie méprisée par la société vénitienne du seizième siècle.

Les discriminations de genre ont aussi été abordées. Le roman dystopique *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood était connu de nombreux candidats qui ont analysé les tenues portées par les servantes dans la société de Gilead. Si ces tenues sont très visibles et mémorables, elles ne correspondent ni à l'identité des personnages ni à un acte de *self-fashioning* puisque ces femmes se sont vu ôter leur libre arbitre. Dans *The Scarlet Letter*, cependant, le A qui est imposé à Hester Prynne est un stigmate que le personnage s'appropriera.

Le jury a eu le plaisir de lire de nombreuses copies faisant montre d'une culture personnelle riche et bien assimilée : rappelons ici que le jury n'établit pas de hiérarchie dans les références maniées par les candidats. On conseillera donc aux candidats de tirer le meilleur parti possible des exemples souvent intéressants qu'ils exposent, en les insérant dans une réflexion dynamique et problématisée.

Quelques rappels formels pour conclure : il est souvent intéressant, en introduction, de faire un lien avec le texte étudié dans les questions précédentes, qui est nécessairement le point de départ de la question 4. La présence d'une conclusion a également été appréciée, comme cela a pu être souligné dans les rapports des années précédentes, mais le jury mesure la difficulté de réussir cette partie d'une composition et n'a pas disqualifié des copies qui n'en comportaient pas sous la forme d'un paragraphe distinct retournant à la généralité du sujet. Il est toutefois important que les copies donnent l'impression d'avoir atteint un point d'achèvement.

### **Traduction**

*From "He had his first tattoo sometime after..." (l. 31) to "...nobody had to know it was his mother." (l. 39).*

Cet exercice permet au jury d'apprécier la capacité des candidats à restituer le sens d'un passage extrait du texte dans une langue française correcte et idiomatique. Il fait appel aux qualités de compréhension mais aussi de rédaction des candidats : compréhension fine du texte source et rédaction dans la langue cible, le français, en effectuant les choix et les adaptations nécessaires à toute activité de traduction. Or une remarque s'impose sur la disparité rencontrée dans les meilleures copies entre la partie rédigée en anglais et la traduction. Comme l'an dernier les candidats qui ont été à même de produire les analyses les plus convaincantes dans les questions 1 à 4 ont trop souvent manqué d'aisance en version et n'ont pas évité l'écueil du calque, voire les erreurs de sens. A l'inverse, les meilleurs traducteurs n'ont pas fait montre d'une égale maîtrise dans les questions 1 à 4. Le jury conseille donc aux excellents élèves qui concourent, et à leurs professeurs, d'intégrer pleinement le travail sur la langue et sur le passage d'une langue à l'autre dans la démarche qui exerce à aller du repérage au cœur du sens d'un texte.