

ANGLAIS

ÉPREUVE À OPTION : ORAL, EXPLICATION D'UN TEXTE SUR PROGRAMME

Yan BRAILOWSKY, Xavier KALCK

Modalités :

Coefficient de l'épreuve : 3

Durée de préparation de l'épreuve : 1 heure

Durée de passage devant le jury : 30 minutes dont 25 minutes d'exposé et 5 minutes de questions

Type de sujets donnés : un texte à commenter (sur programme)

Modalités de tirage du sujet : tirage au sort d'un sujet

Liste des ouvrages généraux autorisés : aucun

Liste des ouvrages spécifiques autorisés : l'œuvre au programme (le candidat dispose aussi d'une photocopie du texte qu'il peut annoter)

Statistiques :

Lors de la session 2014, le jury a entendu quatorze candidats. La moyenne des notes obtenues, de 10,78/20, est en hausse de 0,78 points par rapport à la session 2013. Les notes s'échelonnent de 3 à 20. Huit candidats ont obtenu des notes égales ou supérieures à 10, soit plus de la moitié des candidats. Trois prestations se détachent tout particulièrement, avec des notes comprises entre 16 et 20. Six candidats obtiennent des notes situées entre 3 et 9.

Textes proposés :

William Shakespeare, *King Richard III* (les numéros de vers renvoient à l'édition au programme) :

- Act I, scene 4, 1-65.
- Act III, scene 7, 140-200.
- Act IV, scene 2, 1-65.
- Act IV, scene 4, 9-78.
- Act IV, scene 4, 456-521.
- Act V, scene 3, 177-222.
- Act V, scene 3, 223-270.

Truman Capote, *In Cold Blood* (les numéros de page renvoient à l'édition au programme) :

- From p. 63 "Then the sherif said..." to p. 64 "... because it was really true."
- From p. 88 from "As long as you live, there's always..." to p. 90 "could not help laughing, as always."
- From p. 121. from "CHILDHOOD-" to p. 123 "I told her that Perry had a rite to defend himself."
- From p. 156 from "When Dewey got home, Marie..." to p. 158 "I wish you hadn't shown me."
- From p. 239 "Among Garden City's animals..." to p. 242 the end of the chapter.
- From p. 324 from "Andy was a funny kid,..." to p. 326 "what's the use of telling a lot of stuff that never happened."
- From p. 334 "One afternoon the previous May,... ' to the end.

Les œuvres furent donc représentées à parts égales cette année. On notera aussi que les sept candidats qui ont composé sur un extrait d'une scène de *Richard III* obtiennent une moyenne de 11,8 alors que les sept candidats ayant présenté un extrait de *In Cold Blood* obtiennent une moyenne de 9,7. Le présent rapport s'efforcera ci-dessous d'élucider cet écart de deux points.

Remarques générales :

Le jury tient d'abord à saluer le fait que les difficultés rencontrées par le passé liées au choix d'un plan de commentaire linéaire n'ont pas été constatées à nouveau cette année. Tous les candidats ont, avec des fortunes diverses, fait un réel effort de problématisation explicite, et affiché un plan en plusieurs parties qu'ils se sont efforcés de suivre. Le jury ne saurait qu'encourager les futurs admissibles dans cette même direction.

Trois problèmes récurrents cette année méritent une attention particulière. Tout d'abord, comme le titre de l'épreuve devrait suffire à l'indiquer, il s'agit pour les candidats de se livrer à une explication de texte. Or trop nombreux furent les candidats dont les propos n'eurent qu'un rapport incident au texte retenu, préférant se livrer à une forme de dissertation à l'oral sur les mérites de l'œuvre, ce qui est proprement *hors sujet*. Il est toujours extrêmement regrettable que les qualités de synthèse, qui sont tant appréciées chez les bons khâgneux, puissent s'inverser en de redoutables défauts lorsque l'exercice proposé, comme ici, relève bien plutôt de l'esprit d'analyse. Quelques candidats, manifestement capables de bien meilleurs résultats, ont ainsi délivré une sorte de « petit cours » sur l'œuvre, au détriment du passage et des critères de l'épreuve. La présence de Richard, y compris, voire surtout, dans les scènes où il ne figure pas, a ainsi donné lieu à d'étonnants « portraits en creux ». De façon similaire, le personnage de Perry, ou les intentions de Truman Capote, furent l'occasion de dangereuses digressions.

On peut se demander dans quelle mesure ce phénomène est proportionnel à la surprise, ou à la déception, du candidat devant son extrait, question qui nécessite la mise au point suivante. Le jury n'exclut certes pas de proposer des passages assez canoniques, et ce fut le cas cette année encore avec le monologue de Richard à son réveil avant la bataille de Bosworth, la défection de Buckingham en IV, 2, le rêve de Clarence en I, 4, l'excipit de *In Cold Blood*, le retour de Dick et Perry qui vient clore *Answers*, la macabre visite de la demeure des Clutter après le drame. Mais d'une part, c'est leur richesse qui confèrent à ces passages une relative prépondérance dans l'accès à l'œuvre ou le souvenir que l'on en garde, richesse à laquelle il n'est pas toujours si aisé de faire face de manière succincte. D'autre part, l'exercice du concours requiert une pluralité d'extraits, qui sont autant de portes légitimes pour entrer dans l'œuvre, passages tous choisis avec un discernement égal par le jury. Les candidats gagneraient donc à reconnaître, voire démontrer, la représentativité de l'extrait proposé, plutôt que d'en paraître boudier la pertinence. Il importe enfin de toujours mettre en avant la spécificité du passage avant celle de l'œuvre, et non l'inverse. Autrement dit, l'approche d'un texte hors-programme, épreuve bien connue des candidats à ce concours, et celle d'un texte tiré d'une œuvre au programme, ne diffèrent pas tant : c'est avant tout *ce passage* qui doit primer.

Le deuxième point découle du premier, et concerne la propension très surprenante des candidats à ne pas se servir du texte qu'il leur est demandé d'expliquer. Le jury a pu constater, chronomètre à la main, qu'une proportion inquiétante de candidats attendait le milieu de leur prestation pour ne serait-ce que citer le texte une première fois. Les rimes présentes dans le texte shakespearien n'ont le plus souvent donné lieu à un commentaire que suite à une question insistante du jury. L'oralité si prépondérante dans le jeu des registres chez Capote a été quasi systématiquement passée sous silence. Avant de rentrer dans le détail de la session, on rappellera donc l'évidence selon laquelle la littérature est une affaire de mots, avant que d'idées.

Le troisième s'explique sans doute par le précédent: les candidats, à une exception près, n'ont pas profité de l'intégralité du temps qui leur était alloué. La grande majorité avait achevé sa prestation au bout de dix-huit minutes, voire bien avant, sur les vingt-cinq prévues (durée sans doute appelée à être modifiée lors de la prochaine session, afin de s'aligner sur le format le plus courant, soit 20 minutes de présentation + 10 minutes de questions). Or ce temps aurait précisément dû être consacré à l'explication patiente et méthodique de quelques exemples judicieux. Non

seulement ce travail est-il attendu par le jury, mais prendre le temps de quelques pauses, si l'on veut, peut utilement permettre de poser son propos, retrouver son souffle, reformuler une observation, avant de reprendre le fil de ses pensées. Le jury, en somme, n'est pressé en aucune façon. De manière générale, de trop nombreux candidats ont semblé « oublier » le passage proposé, faisant trop souvent référence à d'autres passages de l'œuvre pour illustrer tel ou tel point, plutôt que de réfléchir précisément aux mots et aux réseaux de sens du passage.

Méthode :

L'introduction

Les étapes de l'introduction ont été assez bien respectées, mais la mise en situation concrète du passage n'a pas toujours été aussi précise qu'il eût fallu pour les deux œuvres au programme. Comme le précédent rapport l'indiquait, il importe donc, non pas tant de situer l'extrait de façon thématique, que d'en restituer rapidement la dynamique depuis son insertion particulière dans l'œuvre. La mise en contexte est ainsi d'autant plus pertinente qu'elle est intimement liée à une caractérisation efficace du passage, visant à en expliciter les propriétés et les enjeux spécifiques.

Par exemple, concernant la pièce, la distribution de la parole entre les personnages a une fois encore été peu mise en valeur. Or cette distribution constitue une excellente façon de résumer les enjeux dramatiques de la scène en commençant déjà par s'appuyer sur le détail du texte. Si une large portion de la scène relève de l'aparté, cette dimension mérite sans doute un traitement particulier. Il en va de même en ce qui concerne les passages très déséquilibrés entre monologue et vif échange. D'un point de vue narratif, il va de soi que cette distribution est tout aussi fondamentale, surtout dans un roman aussi polyphonique que celui de Capote. L'imbrication des discours et sa manifestation visible sur la page (guillemets, parenthèses, sauts de lignes, mises en exergue diverses) devaient permettre au candidat de guider le jury à l'intérieur d'un tissu de voix souvent complexe. Les meilleurs prestations ont su clarifier les enjeux du texte avec justesse dès l'introduction, et n'ont pas eu peur d'avoir recours dès le départ à quelques termes clés qui donnaient à voir avec conviction l'orientation retenue par le candidat.

Les prestations moins convaincantes ont perdu du temps à rappeler quelques banalités, comme celle consistant à dire que la pièce au programme « was written by William Shakespeare », précision sans intérêt si elle n'était pas suivie d'une comparaison avec d'autres pièces du dramaturge, ou d'autres dramaturges, ou par une référence aux autres pièces de la tétralogie (contextualisation qui aurait alors également dû faire l'objet d'un commentaire et qui aurait donc inévitablement mené le candidat à des digressions hors sujet).

La lecture, qui a le plus souvent eu lieu avant l'annonce du plan, a soit commencé avec le début de l'extrait, soit porté sur un segment sur lequel le candidat souhaitait attirer l'attention, une dizaine de vers ou de lignes étant tout à fait suffisants. On notera simplement, concernant la pièce, que la lecture des noms des locuteurs, redoublés de celle des didascalies, n'est pas sans entraver parfois la clarté de l'élocution. Il convient donc de réfléchir à l'utilité de lire ces éléments du texte imprimé en fonction de la nature du passage : des stichomythies perdent tout leur mordant lorsqu'elles sont entrecoupées de termes qui ne sont pas censés être lus au théâtre. De manière générale, le jury s'attend à un effort de théâtralisation lorsqu'on lit une pièce à voix haute, comme à un effort expressif minime lorsqu'on lit une prose perforée de citations au discours direct.

Du point de vue de l'annonce du plan, on commencera par insister sur le fait qu'il n'est pas interdit de se répéter un instant, le temps d'affiner une notion, afin de s'assurer de la compréhension du jury. Le goût de la formule elliptique laissant entrevoir un contenu mystérieusement prometteur semble en certains cas si prononcé qu'il faut bien rappeler qu'un titre de partie, un point que l'on annonce, ne sont pas l'occasion de créer un quasi suspense dans l'esprit du jury, dont la curiosité, souhaitons-le, est déjà en éveil. Comme par le passé, le jury recommande de ne pas abuser de titres notionnels flous, du type « the power of language » ou « the symbolic dimension » chez Shakespeare, tout comme « non-fiction » ou « objectivity » chez Capote. Il importe de toujours qualifier ces termes passe-partout sans quoi rien ne justifie leur emploi pour éclairer ce texte-ci plutôt que ce texte-là. Le placage de connaissances sous couvert d'envolées dissertatoires s'adapte

mal au cadre d'une explication de texte. Nul besoin, en effet, de faire preuve d'une terrible originalité dans le domaine de la problématique : se contenter de dégager la progression du texte autour des aspects les plus signifiants du passage, afin d'en conceptualiser finement les enjeux, comme ce fut le cas pour deux prestations ayant obtenus d'excellentes notes, s'avère parfois le choix le plus simple et le plus convaincant.

Le jury tient cependant à féliciter l'ensemble des candidats qui se sont tous efforcés de suivre le plan qu'ils avaient annoncé, en prenant soin de rappeler, au sein de leur développement, les différentes parties de leur exposé.

Le développement

Commençons par rappeler qu'il est formellement déconseillé d'avoir recours à des citations de l'œuvre n'apparaissant pas dans l'extrait donné. Un candidat a notamment multiplié ces références jusqu'à dépasser la dizaine de renvois, avec numéros de pages. On peut citer avec précision en introduction ou bien en conclusion tel ou tel point extérieur au texte, afin d'apporter un éclairage nécessaire, mais une fois l'analyse lancée, il faut s'en tenir au passage, au risque du *hors sujet*.

Un point paraît essentiel à rappeler, et tient en l'affirmation suivante : l'analyse formelle est au cœur de l'exercice de l'explication de texte. D'un point de vue méthodologique, se contenter d'un saupoudrage d'exemples condamne une prestation à ne pas dépasser un stade bien peu avancé de la réflexion. Si le jury ne s'attendait pas à de savants débats métriques quant au traitement du pentamètre iambique dans *Richard III*, il devait être à la portée d'un candidat de noter combien, en V, 3, la structure divisée des vers renvoie à l'introspection, chez le tyran, d'une conscience pareillement tiraillée. Si rimes et répétitions des pronoms personnels de première personne sont nombreux, ils méritent sans doute un relevé explicite, qui montrerait notamment qu'au nombre de trois, ils ne sont pas sans lien avec le titre du personnage éponyme. De même, le rêve de Clarence, s'il commence par une vision, se termine par des cris : dans un rêve dont un moment central est l'image d'un crâne aux orbites creuses, la mise en valeur de la cécité pouvait fournir matière à une exploration de l'obscurité galopante au sein de cette « dark monarchy » où « sight » rime deux fois avec « night » en quatre vers. L'analyse des noms propres en IV, 4, 456-521, pour citer un autre exemple, permettait de démontrer qu'à travers ces noms, c'était toute la géographie du conflit qui se manifestait alors, chaque titre nobiliaire était en effet un toponyme renvoyant donc à un nom de lieu. Ailleurs, certaines métaphores structurantes n'ont pas été relevées, comme dans III, 7, 140-200, où les termes « yoke, seasoned, cut away, ripe, bark, tree, fruit, mellowed » pouvaient donner lieu à une analyse des accents pastoraux d'une réplique qui comportait une description inquiétante (« cut away ») de l'arbre généalogique des rois d'Angleterre.

C'est cependant sans doute avec *In Cold Blood* que l'absence d'analyse formelle a été la plus massive, et la plus pénalisante. Les candidats étaient-ils plus prompts à considérer des vers d'un point de vue technique que de la prose ? Le texte de Capote, par sa grammaire comme par sa syntaxe, regorgeait pourtant de formules étonnantes. En tout état de cause, le texte de Truman Capote a visiblement désarçonné de nombreux candidats. L'extrait aux pages 63-64, construit autour d'une visite de la maison Clutter comme église inversée, pleine d'une congrégation soudain incrédule (« It was like nobody could believe it », quant pourtant il fallait croire (« You had to believe it, because it was really true »)), n'a été traité que comme la dramatisation d'événements réels. Or on ne saurait assez insister sur la plus grande méfiance qu'il convient d'avoir pour de tels termes en analyse littéraire. Certains candidats donnaient l'impression de penser que le texte, parce que « véridique », pouvait se passer d'interprétation. La critique génétique portant sur le texte de Capote existe, mais son détail semble impossible à mobiliser pour ce type d'exercice. On notera seulement qu'une perspective narratologique fine ne peut que venir remettre en question les notions même d'objectivité, de vérité, d'authenticité, de « faction », ou de non-fiction. Le sous-titre, « A True Account [...] », par son emphase presque tautologique, suggère dès le premier seuil du texte combien ce compte rendu réfléchit sa propre vérité. Le « document » dont tant de candidats ont parlé est bel et bien un roman, fut-il d'un genre nouveau ou problématique. Dans ce même extrait, le regard du témoin-narrateur entre guillemets, qu'il convenait de circonscrire en fonction des traces

des interventions d'un enquêteur-palimpseste, a pu ainsi être pris pour argent comptant malgré quantités de marqueurs d'incertitudes. L'œil de la caméra, et autres remarques empruntant aux arts visuels, dédaignaient de s'interroger sur la portée de phrases aussi paradoxales que « I took one look [...] and it was hard to look again ». Autant qu'un indicateur de véracité, le témoin « direct » dans *In Cold Blood* est en effet souvent un témoin aveugle qui ne veut pas voir ce qu'il voit, ou qui répète une énigme, et ne parvient pas à la résoudre.

On peut faire la même remarque au sujet des nombreux témoins indirects. Lorsque la femme de Dewey découvre la description des deux assassins présumés, le document cité (p. 157) porte toutes les marques d'un encodage quasi opaque, garant de son caractère intact et donc de sa véracité. Marie, pourtant « a former FBI stenographer » (p. 83), ne peut en faire une lecture signifiante qu'en ayant recours aux photographies incluses, c'est-à-dire en rétablissant un mode de focalisation appropriatif par le truchement d'un regard personnel emprunt de jugement, rendu par un narrateur omniscient. Regard qui, sitôt acquis, sera déjà regretté, comme la fin de l'extrait le soulignait. On conçoit bien ainsi combien important les procédés d'insertion, indices d'une familiarisation comme d'une contamination qui actent la littérisation du document par la fiction : en témoignait ici (p. 156) d'une part le lent détail de la manipulation des dossiers (« Her hands were wet; she dried them, sat down at the kitchen table, sipped her coffee, opened the envelope [...] ») et d'autre part le violent chaos qui, négligemment introduit dans le paragraphe précédent, semble sur le point d'engloutir tout l'univers domestique, du chat aux enfants, entre énucléation possible, chute mortelle et incendie volontaire. Sans vouloir multiplier les exemples, on indiquera que l'emploi constant de « rite » pour le terme « right » dans la lettre du père, aux pages 122-123, a ainsi été totalement négligé ; que la citation de Gray dans l'extrait pages 324-326 n'a presque pas été exploitée ; que la mise en scène de la congrégation de Garden City en pages 240-241 a pu être étudiée presque sans référence à l'enchevêtrement des propos rapportés ; que le rêve de Perry, pages 88-89, n'a simplement pas été analysé comme autre chose que fantasque, le candidat attendant la douzième minute de sa présentation pour parler pour la première fois de l'oiseau au centre du texte.

Le jury tient également à avertir les futurs candidats que les généralités sur la peine de mort, le rapport des américains à l'argent, ou l'enfance difficile comme prélude naturel au meurtre collectif, ne conviennent guère au niveau d'exigence requis pour ce concours, pas plus que le supposé « lyrisme » de la duchesse et de la reine Margaret en IV, 4, 9-78, n'est une fonction de leur « féminité ». De la même façon, le jury a parfois été surpris par quelques affirmations péremptoires et inexactes, comme celle d'un candidat affirmant que *In Cold Blood* était le seul roman de Capote. Quant au film de Richard Brooks (1967), il convient de le dissocier clairement du film *Capote* de Bennett Miller (2005), et surtout de ne point en confondre les choix avec ceux du roman.

La conclusion et les questions :

La conclusion a donné plus souvent lieu à un simple rappel de propos déjà tenus plutôt qu'à un enrichissement éventuel de la démonstration, ce qui ne pourrait nuire.

Les questions posées par le jury, rappelons-le, sont partie prenante de l'exercice, et donc de la note obtenue. Comme on le remarquait l'an passé, ces questions ont vocation à prolonger la discussion, à estimer la maîtrise qu'a le candidat de son propre discours, à obtenir des précisions lorsque le candidat est passé trop rapidement sur tel ou tel point. Ne pas y répondre du tout fragilise d'autant une prestation. Le dialogue avec le jury a souvent été l'occasion de faire revenir les candidats sur divers endroits du texte, de façon à solliciter directement les éléments d'analyse formelle qui venaient parfois à manquer, comme de manière à demander un éclaircissement, ou à suggérer une inflexion possible.

Une belle analyse portant sur les différents niveaux de codage du texte de Capote, aux pages 156-157, n'avait pas cité le terme « semi-coded » pourtant employé par le narrateur pour décrire les deux dossiers examinés, et put ainsi rencherir en ce sens. Un exposé extrêmement convaincant portant, en V, 3, sur la chute prochaine du roi, oublia le cheval proleptique mentionné dès le premier vers, et sut rapidement remonter en selle. En revanche, un autre exposé ne sut rebondir à une question sur la méta-théâtralité de IV, 2 (où les termes « play » et « performed » sont utilisés)

qui structure manifestement le passage. Le jury s'enquit du fait que l'oiseau qui hante les rêves de Perry est un perroquet, ce qui est peut-être signifiant, animal par ailleurs de couleur jaune, dans un texte qui insiste sur l'énurésie humiliante et traumatique du personnage pendant son enfance. Dans le passage de la découverte des corps de Herb Clutter et de son fils par le shérif (p.63-64), le jury demanda au candidat de réfléchir à l'intérêt spécifique du passage, sachant que le lecteur avait déjà découvert les corps de la mère de la fille quelques pages plus tôt. Il s'agissait non seulement de souligner la différence des voix narratives en termes de genre, mais aussi de remarquer la distribution symbolique des cadavres dans la maison (féminins, à l'étage ; masculins, au sous-sol). Le jury demanda si, dans la lettre du père au Kansas State Parole Board, l'anormalité psychique supposée du fils et celle de la syntaxe du père ne pouvaient pas être mises en relation.

Langue :

Le niveau de langue général des candidats était plutôt satisfaisant, malgré quelques prestations qui donnaient à entendre une grammaire parfois bien fautive. Les candidats se sont efforcés de ne pas trop lire de brouillons entièrement rédigés, ce dont le jury les remercie. Une parole plus libre a en effet davantage de chances de permettre d'établir un contact efficace avec le jury.

Voici un inventaire à la Prévert de quelques termes qui donnèrent lieu à des déplacements d'accents fâcheux, ou à des erreurs manifestes : *hypothesis, voyeurism, informative, tomb, heir, legitimacy, imitative, maritime, cigars, macabre, cultivated, agile, acquainted, schizophrenia, isolation, sympathetic, highlighted, chiasmus, pivotal, events, gnaw, agile, hover, apostle, growing*. On ajoutera les classiques que sont *focus, image, hours, allow* ou *rhetoric*, ainsi que quelques faux amis comme *replica* utilisé à la place de *speech* pour désigner une réplique. Les termes « intra » ou « extra-diegetic », enfin, ne sont pas toujours du meilleur effet, surtout s'ils sont répétés à profusion, même correctement. La lecture de vers nécessite enfin de savoir reconnaître quand il importe d'accentuer un terme comme « agèd ». Ignorer ces particularités est d'autant plus dommageable que ces diérèses sont indiquées en note dans l'édition au concours.

Remarques spécifiques :

On conclura à l'attention des futurs admissibles en répétant la conclusion de l'an passé : plus que les œuvres au programme, ce sont bien les candidats qui sont l'objet de l'attention du jury. C'est pourquoi, plutôt que de s'inquiéter de la conformité de son propre propos au regard d'une vérité toute illusoire du texte, dont la formulation fait vaciller l'explication vers la leçon, ce sont les tentatives personnelles de s'approprier les œuvres, les micro-analyses où le candidat fait preuve d'une écoute réelle des mots et donc d'un sens de la langue, les problématiques qui osent diriger le jury vers ce qui pour le candidat s'avère essentiel, qui emportent le plus sûrement l'adhésion du jury, qui tient à remercier et à féliciter les candidats ayant su relever le difficile défi qui était le leur.