

**ANGLAIS**  
**EPREUVE COMMUNE : ORAL**  
**EXPLICATION DE TEXTE**

**Xavier Giudicelli, Anne-Marie Miller-Blaise,**  
**Nathalie Rivère de Carles, Florence Schneider.**

**Format de l'épreuve :**

**Préparation :** 1 heure

Temps de passage: 30 minutes dont 20 minutes d'exposé maximum (lecture comprise) et 10 minutes d'entretien avec le jury.

**Coefficient :** 2

**Documents autorisés :** aucun

**Modalités de l'épreuve :**

**Nature :** l'épreuve consiste en une explication de texte. Celle-ci doit être structurée. L'introduction pourra, par exemple, situer le texte dans son contexte historique, artistique et/ou culturel, et mettra en lumière ses spécificités et ses enjeux afin d'en proposer une analyse problématisée en plusieurs temps. L'exposé lui-même sera suivi d'une conclusion permettant de faire le point sur les perspectives de lecture proposées, et d'ouvrir la discussion vers d'autres textes ou d'autres thématiques. On attend également du candidat une lecture d'un passage du texte qu'il choisira, et qu'il proposera soit avant, soit après l'introduction. L'exposé est suivi d'un entretien où le jury pose des questions sur le texte donné au candidat, l'invitant à compléter, approfondir et parfois réviser son approche.

**Le sujet :** les textes proposés peuvent être des extraits de romans, d'essais, de pièces de théâtre ou de poésie. Ils sont tirés de la littérature de langue anglaise et peuvent donc avoir été écrits par des écrivains britanniques, irlandais, américains, et issus du Commonwealth, entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XXI<sup>e</sup> siècle Leur longueur est variable, et nécessite une méthode adaptée selon les cas. Un tirage au sort permet au candidat de choisir entre deux textes, dont il connaît le genre (fiction, poésie, théâtre, essai), l'origine géographique et la période. Il a ensuite tout le loisir d'annoter son texte, qui ne lui sera pas demandé à la fin de l'épreuve. Chaque sujet est unique.

**Liste des auteurs proposés à la session 2015 :**

Chinua Achebe – Edward Albee – Maya Angelou – Matthew Arnold – J.M. Barrie – Samuel Beckett – William Blake – Edward Bond – Emily Brontë – Rupert Brooke – Lewis Carroll – Samuel Taylor Coleridge – William Congreve – Wendy Cope – e e cummings – Daniel Defoe – Charles Dickens – Emily Dickinson – John Donne – Arthur Conan Doyle – T.S. Eliot – F.S. Fitzgerald – E.M. Forster – Janet Frame – Robert Frost – Elizabeth Gaskell –Allen Ginsberg – Nathanael Hawthorne – Seamus Heaney – Robert Herrick – Thomas Heywood – Alan Hollinghurst – Zora Neale Hurston – Washington Irving – Kazuo Ishiguro – Henry James – James Joyce – Sarah Kane – John Keats – Jack Kerouac – Thomas Kinsella – Rudyard Kipling – Hanif Kureishi – D.H. Lawrence – Sheridan Le Fanu – Audre Lorde – Katherine Mansfield – Christopher Marlowe – Tom McCarthy – Frank McCourt – Louis MacNeice – Abel Meeropol – Herman Melville – Arthur Miller – V.S. Naipaul – Eugene O'Neill – Michael Ondaatje – George Orwell – Katherine Philips – Harold Pinter – Edgar Allan Poe – Jean Rhys – Adrienne Rich – Salman Rushdie – J.D. Salinger – William

Shakespeare – George Bernard Shaw – Mary Shelley – Percy Bysshe Shelley – Richard Brinsley Sheridan – Sir Philip Sidney – Wole Soyinka – Edmund Spenser – Robert Louis Stevenson – Tom Stoppard – Jonathan Swift – Dylan Thomas – Henry David Thoreau – Derek Walcott – Horace Walpole – Joseph Warton – Sarah Waters – Walt Whitman – Oscar Wilde – Tennessee Williams – Virginia Woolf – William Wordsworth – William Wycherley – W.B. Yeats

## **Bilan**

Le jury a, cette année encore, été favorablement impressionné par le niveau d'ensemble des candidats et tient à féliciter ces derniers, ainsi qu'à saluer le travail de préparation de leurs enseignants. À quelques rares exceptions près, les candidats ont su répondre aux attentes du jury, bien gérer le temps de parole qui leur était imparti et proposer un exposé structuré dans une langue correcte ; peu ont oublié de lire un passage du texte.

Cette impression d'ensemble favorable se voit reflétée dans les notes : 88 candidats sur les 124 entendus ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20, soit bien plus de la moitié des prestations. La moyenne pour cette épreuve est de 11,07/20, à peu de choses près la même que lors de la session 2014 (11,05). Cela témoigne clairement de la qualité de la formation des candidats.

Les 30 meilleurs candidats, ayant obtenu une note égale ou supérieure à 14/20, ont procuré au jury le plaisir d'entendre des prestations de très bonne tenue, qui ont donné lieu à des échanges enrichissants lors d'entretiens productifs et vivants. Dix candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 18/20, parmi lesquels deux, dont la prestation était véritablement exceptionnelle, se sont vus attribuer la note de 20/20. Nous rendrons compte de certaines de ces excellentes prestations à la fin de ce rapport pour montrer par l'exemple quelles sont les attentes du jury.

Le jury n'a malheureusement pas toujours été aussi favorablement impressionné, même si seuls 13 candidats ont obtenu une note égale ou inférieure à 5/20. Ces notes viennent sanctionner des prestations jugées nettement insuffisantes, et ce pour deux raisons principales : certaines ont révélé un contresens global sur le texte, d'autres attestaient un niveau de langue bien trop faible pour pouvoir rendre compte des subtilités du texte.

Une proportion importante des prestations (57 candidats) ont obtenu des notes entre 10 et 13/20. Il s'agissait là d'exposés qui témoignaient d'un savoir-faire méthodologique indéniable mais qui, outre une maîtrise de la langue parfois encore un peu fragile, présentaient une lecture cohérente mais partielle du texte, soit que de bonnes intuitions n'aient pas été suffisamment développées, soit qu'une dimension importante du texte ait été peu ou trop superficiellement traitée. Ainsi, un candidat a bien su analyser la subversion des conventions sociales et littéraires au cœur de la scène de la demande en mariage dans *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde, mais n'a pas repéré le rôle opératoire de l'ironie dans le passage et le jeu sur les inversions et sur la langue qu'il mettait en scène. Un autre a proposé une interprétation trop univoque du sonnet 22 de William Shakespeare et n'a pas vu la critique que le poème suggérait de l'artifice de la beauté et des apparences trompeuses. En outre, si le renouvellement des topiques pétrarquistes a été repéré par le candidat, celui-ci n'a été que très partiellement étudié : le poème ici n'offre pas de blason élogieux de l'être aimé, mais une critique de son inconstance. Un autre candidat a eu une intuition juste des principaux enjeux de l'incipit de *The Line of Beauty* d'Alan Hollinghurst et a, de façon assez convaincante, lu le texte comme une variation autour de la notion de distance, distance entre représentants et représentés dans le domaine politique, distance ironique qui est au cœur du passage. Toutefois, le candidat s'est exprimé dans un anglais trop imprécis (confusions lexicales et grammaticales) et n'a pas su étayer sa lecture d'analyses précises des jeux

narratifs, par exemple, ni montrer clairement la tension entre politique et esthétique qui animait le passage.

## Méthode

- **Mise en forme/Structure du commentaire**

Le jury attend une **étude problématisée** du passage ou du poème soumis à la sagacité du candidat. D'une problématique clairement posée en introduction doit découler un plan, qui doit être cohérent, progressif et clairement annoncé en fin d'introduction. C'est à une **lecture** du texte que le candidat doit convier le jury et les différentes parties développées sont des étapes dans une démonstration dont le but est d'emporter la conviction du jury. Cette démonstration doit être étayée de micro-lectures.

Le candidat a toute latitude pour structurer son commentaire de la façon qu'il jugera la plus efficace possible pour révéler les enjeux du texte. Un **plan linéaire** a pu s'avérer tout à fait opératoire pour étudier au plus près un sonnet de Sir Philip Sidney tiré d'*Astrophil and Stella*. Un tel plan a permis au candidat de bien mettre en évidence la progression au sein du poème et d'analyser minutieusement le texte. Toutefois, force est de constater que **l'approche linéaire peut parfois être dangereuse**, en ce qu'elle ne permet pas toujours un recul critique suffisant. Ainsi, le plan linéaire adopté par un candidat pour son commentaire d'un passage de *The Plumed Serpent* de D.H. Lawrence a abouti à un ensemble de remarques sans ligne directrice ferme. Dans un autre cas, une analyse de « The Chimney Sweeper » dans *Songs of Innocence* de William Blake, le plan linéaire a conduit à de nombreuses redites et à de la paraphrase. Dans ces deux cas, un commentaire composé aurait peut-être été plus approprié. On ajoutera que le plan doit être adapté au texte : l'on évitera donc les titres de parties trop vagues, comme par exemple une troisième partie sur le texte comme « illustration d'enjeux plus profonds ».

- **Culture et connaissances**

En général, le jury a pu apprécier la solide culture, littéraire et générale, des candidats. Même si certaines références bibliques et mythologiques (comme l'œil de Caïn dans « The Tell-Tale Heart » de Poe, par exemple, ou le mythe de Pygmalion dans la pièce éponyme de G.B. Shaw) ou quelques connaissances de narratologie (la confusion entre narrateur intradiégétique et homodiégétique chez certains) sont mal maîtrisées, nombreux sont les candidats qui ont utilisé leurs connaissances à bon escient.

Certains candidats sont toutefois tombés dans le travers du « placage » de connaissances. Le jury n'a évidemment rien contre les parallèles entre la littérature française et la littérature de langue anglaise. Encore convient-il que ceux-ci soient justifiés et ne restent pas au simple niveau de l'allusion ou de l'ornement. Le jury met notamment en garde les futurs candidats contre le « placage » du programme de lettres, d'histoire ou de philosophie de l'année. L'entretien pourra servir au jury à demander aux candidats de justifier ou d'approfondir leur comparaison avec tel ou tel auteur ou mouvement littéraire. De même, le jury invite à manier avec précaution des notions telles que *stream of consciousness*, souvent abusivement mentionnée. Il rappelle aux candidats que la technique dite du « courant de conscience » n'est pas exactement synonyme de celle du monologue intérieur, ni de l'emploi du discours indirect libre. Les candidats reverront avec profit la définition de concepts tels que *pathetic fallacy*, *objective correlative* ou encore *epiphany*, auxquels ils auront recours prudemment et qu'ils doivent bien maîtriser. C'est du reste le cas de certains candidats : ainsi, un candidat a brillamment su montrer en quoi le poème de Thomas Kinsella, « Mirror in February » se distinguait de l'épiphanie joycienne, ce qui témoignait d'un recul critique digne d'éloge. De même, un autre candidat a pertinemment souligné en quoi un passage de *Hamlet*

signalait la distance de Shakespeare vis-à-vis du genre de la tragédie de vengeance, ce que le jury a beaucoup apprécié.

Les extraits ou poèmes choisis par le jury sont souvent (mais pas toujours) des classiques. Cela a eu plusieurs conséquences : il y a eu peu de contresens et la remise en contexte des passages était souvent satisfaisante. Cela a malheureusement également pu conduire à des commentaires plaqués, sans lecture réelle du texte. Ainsi, l'incipit de *Bleak House* ne peut être lu comme une opposition entre ville et campagne, quand le brouillard, la boue et la pluie unifient l'espace, mêlent ville, habitants et animaux dans des phrases marquées par la répétition anaphorique qui accentue cette sensation de déluge et de brouillard omniprésent. De même, on pouvait s'attendre à des remarques stylistiques sur un passage qui ne correspond pas forcément au style attendu de Dickens, ni à celui du genre réaliste de façon plus générale. Les extraits de Beckett ont donné lieu au même genre de travers : la lecture de *Waiting for Godot* ou de *Endgame* a trop souvent été réduite à une application, pas toujours maîtrisée, des enjeux du Théâtre de l'Absurde, au risque de perdre de vue la spécificité du passage en question.

À l'inverse, il est impératif que les candidats disposent de **repères chronologiques précis d'histoire littéraire**, faute de quoi ils peuvent lire certains textes à contresens. Ainsi, un candidat a tenté de montrer qu'un passage de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole était une parodie du roman noir (*gothic novel*), alors que la date de publication eût dû lui indiquer qu'il s'agissait là d'un des premiers exemples du genre... Il ne paraît pas inconcevable au jury que les candidats connaissent les grandes lignes des pièces les plus connues de Shakespeare (*Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *A Midsummer Night's Dream...*), ni qu'ils sachent repérer une allusion biblique. Des connaissances plus précises sur le contexte social et politique auraient pu venir enrichir certaines prestations, au demeurant satisfaisantes. Ainsi, un candidat a proposé une lecture cohérente de la première page de *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger, mais il aurait pu montrer que la critique des conventions romanesques allait de pair avec une critique des valeurs de la société américaine des années 1950. Une meilleure prise en compte de la date de publication du poème « The Soldier » de Rupert Brooke, à savoir 1914, le tout début de la première guerre mondiale, aurait pu permettre à un autre candidat d'analyser plus finement les enjeux idéologiques du texte, de même que pour une étude de la scène du pub dans *The Waste Land* de T.S. Eliot, une prise en considération du contexte d'après-première guerre mondiale aurait aidé le candidat à mieux mettre en perspective l'extrait.

- **Spécificité générique**

Il est important que, dans leur commentaire, les candidats prennent en compte la spécificité générique du texte qu'ils analysent. Dans le domaine de la fiction, on ne peut pas faire l'économie d'une **étude de la technique narrative**, qui est parfois au cœur du passage. Ainsi, un candidat n'a pas bien su percevoir les jeux narratifs dans le début de la nouvelle de James Joyce « The Boarding House », ce qui l'a mené à proposer une étude peu pertinente du passage. De la même manière, le jury s'attend à ce que le **matériau poétique** d'un poème soit étudié, y compris la métrique. Il peut tout à fait demander à un candidat de scander un vers lors de l'entretien. Il a été très impressionné par la maîtrise de la prosodie de certains candidats, qui, bien loin de se contenter de décrire, ont su utiliser ces repérages pour servir leur problématique et livrer une analyse de textes poétiques, qu'ils soient classiques (Sidney) ou plus contemporains (Kinsella, Walcott), à la fois compétente et convaincante. Il a toutefois été surpris qu'un nombre encore important de candidats n'exploitassent pas suffisamment le matériau poétique des textes qu'ils avaient à commenter : ainsi, un candidat interrogé sur « The Stolen Child » de W.B. Yeats aurait pu davantage mettre en rapport les émotions suscitées par le poème, qui ont été correctement repérées, et les moyens poétiques pour les

créer (le jeu de sonorités, par exemple). La **spécificité théâtrale** de certains extraits de pièces n'a pas suffisamment été mise en lumière, en particulier lorsque les passages étaient des monologues. Le jury a en outre noté que certains candidats ne commentaient pas suffisamment les didascalies qui revêtent pourtant souvent une importance cruciale pour l'analyse, notamment pour le théâtre des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La situation du passage a parfois été insuffisamment prise en compte : plusieurs extraits étaient les premières scènes de pièces, mais leur fonction d'exposition n'a pas été suffisamment mise en lumière. À plusieurs reprises, le jeu sur les conventions de la comédie n'a pas été suffisamment étudié. Il est important de connaître les caractéristiques des genres dramatiques, d'identifier l'appartenance d'un extrait à un ou plusieurs de ces genres, ainsi que la distance éventuelle prise par le dramaturge vis-à-vis des conventions théâtrales. La dimension dramaturgique, pourtant très importante en général, et capitale dans le théâtre dit *in-her-face* de Sarah Kane, théâtre centré sur le corps, censé provoquer une réaction viscérale chez le spectateur, a parfois été insuffisamment exploitée. Une étude de l'espace scénique manquait aussi à certains exposés.

## Langue

Le jury est bien conscient du fait que les candidats interrogés ne sont pas spécialistes d'anglais et il adapte bien évidemment ses exigences en fonction de cette donnée. Dans l'ensemble, il a remarqué un niveau tout à fait correct pour ce qui est de l'anglais oral : la langue est souvent assez fluide. Il félicite les candidats de l'attention portée au moment de la lecture du passage : certains ont en effet choisi un passage précis de l'extrait, lié à la problématique exposée en introduction, créant ainsi une dynamique et une logique de commentaire intéressantes. Il félicite également certains candidats qui, même si leur prononciation n'était pas totalement authentique, ont su faire un louable effort pour utiliser un vocabulaire riche et précis. Il est très sensible également aux efforts d'auto-correction et, en général, à l'effort témoigné pour utiliser une langue aussi authentique et précise que possible. Des candidats ont ainsi pu obtenir une très bonne note même si leur anglais était perfectible. Ont été sanctionnés, à l'inverse, ceux des candidats qui parlaient un **anglais entièrement francisé**, qu'un locuteur natif aurait sans nul doute du mal à comprendre. Une prononciation indigente peut en effet entraver la communication et avoir une incidence sur la note finale obtenue. À quelques rares occasions, le lexique du candidat était si limité qu'il ne lui a pas permis de comprendre le texte, comme sur un poème de Whitman qui transformait la locomotive en véritable monstre ou héros épique. Le terme de *engine* n'était pas connu du candidat, ce qui l'a empêché de proposer un commentaire pertinent. Il faut, dans ce cas, entamer un travail d'apprentissage lexical tôt dans sa préparation du concours.

Le jury invite en premier lieu les candidats à la plus grande rigueur pour éviter les **fautes de grammaire** (verbes irréguliers, oubli du -s à la 3<sup>e</sup> personne du singulier du présent simple, pluriels irréguliers, *child/children*, construction *there+be*), de **syntaxe** (la syntaxe de l'interrogation directe et indirecte ; la place de l'ordinal et du cardinal, *the first two* et non *\*the two first* ; la place de l'adverbe *also* et celle de l'adjectif, qui doit obligatoirement être avant le nom en anglais), de **construction** (par exemple, celle des verbes *to remember* et *to remind*, qui ne doivent pas être confondus, ou encore celle du verbe *to answer*, qui est transitif direct en anglais, *to answer somebody/a question*), d'**articles** (on évitera l'abus de l'article défini *the*) et de **prépositions** (*\*a novel of Dickens*, *\*interested by*), erreurs dont même certaines prestations satisfaisantes n'étaient pas toujours exemptes. Les **barbarismes et gallicismes** (par exemple, *\*to evocate* pour *to evoke*, *\*fantomatique* pour *ghostly*, *\*to transfigure* pour *to transfigure*, *\*to destruct* pour *to destroy*, *\*to inheritate* pour *to inherit*, *\*to precise* pour *to specify*) sont évidemment également à proscrire.

Les candidats doivent maîtriser la « métalangue » de l'analyse littéraire : on ne peut pas dire en anglais \*at line 15, un procédé littéraire se traduit par *a device* (et non \*a process), une critique se dit *a criticism* ou *a critique* (et non \*a critic), une strophe se dit *a stanza* (et non \*a paragraph), un vers *a line* (et non \*a verse). Il faut prendre soin de bien lire les notes paratextuelles fournies avec le texte donné surtout lorsqu'elles comportent des termes de poésie littéraire. Par exemple le terme *epigraph* était donné en notes de *The Legend of Sleepy Hollow* de Washington Irving et s'est vu systématiquement remplacé par le mot *epitaph* dans la présentation du candidat. Le jury a remarqué à maintes reprises que ces notes n'avaient pas été utilisées ; cet oubli entraînant des erreurs d'interprétation tant sur la forme que sur le fond du texte.

Il faut aussi apprendre et le nom et la prononciation des principaux procédés stylistiques en anglais (*chiasmus, metaphor, anaphora, polyptoton, etc.*). Le jury conseille aux candidats d'apprendre l'alphabet phonétique et de vérifier systématiquement la transcription phonétique des mots qu'ils emploient dans leur dictionnaire : la plupart des dictionnaires, qu'ils soient bilingues ou unilingues, proposent une telle transcription.

Un effort est également à mener pour essayer d'avoir une intonation aussi authentique que possible. Un problème récurrent noté par le jury est celui de l'intonation montante et celui de l'intonation plate. Ce dernier défaut est d'autant plus regrettable que l'absence de modulation constitue non seulement une corruption du système phonologique de l'anglais, mais a également pour effet de rendre les prestations monotones et peu plaisantes à écouter. Le jury conseille aux futurs candidats de s'exposer le plus possible à de l'anglais parlé (radio, séries télévisées et films en VO, etc.), ce qu'Internet permet de faire très facilement.

Les voyelles « longues » sont souvent mal prononcées par les candidats, en particulier le « i » long (qui est souvent francisé, de même que le « i » court, du reste) : le jury les invite à s'entraîner à bien prononcer les paires ou les mots suivants : *this/these* (où le son du "s" change aussi, pour devenir un /z/ au pluriel), *feeling/filling, scene/sin, leave/live, theme, reason, reader, cheek, seize, feet, priest, calm, vast, law/low, cause*. La prononciation des mots *book* et *look* est souvent francisée. Les candidats travailleront également sur la diphtongaison et veilleront à bien prononcer les mots suivants, par exemple : *racism, native, nature, danger, strange, relationship ; idea ; kind, mildly, pious, identity, rivalry, autobiography, finally ; flow, soul, choke, focus, notice, both, low* (qu'ils ne prononceront pas comme *law*) ; *power, owl*. Certains mots, à l'inverse, ne doivent pas être diphtongués comme *passion, fashion, passage, village, comfortable, fashionable, inability, children, examine, preterite, analysis, because, thoughts, audience*. On s'attachera enfin à bien prononcer les mots suivants, sur lesquels les candidats ont encore une fois buté cette année : *women, words, world, to interpret, young, echo, present, failure, pleasant, to breathe, marvellous, blood, level, study, parents, ourselves*.

Parmi les erreurs récurrentes concernant la prononciation des consonnes, on veillera tout particulièrement à éviter le « h » parasite, à bien noter que le h initial n'est pas prononcé dans le mot *heir* et à l'inverse, on n'oubliera pas de prononcer le h « aspiré » (dans des mots comme *how* ou *whole*, par exemple). Il convient également de prêter attention au son « th » (*the, this, that, then, with*) qui ne se prononce ni « z » ni « d » ; de même que le mot *truth* ne se prononce pas comme *truce*, le mot *thing* ne doit pas être confondu avec le mot *sing*. On notera bien la différence entre la prononciation du verbe *to use* et celle du substantif *use*, de même que la prononciation de *based* et de *case* (« s » et non « z »).

Les déplacements d'accent sont assez fréquents et on pourra commencer par bien s'assurer de la place de la syllabe accentuée dans les mots suivants : *adjective, admirable, aspect, attitude, characters, consequence, excerpt, interesting, pessimism, optimism, paragraph, satire, symbolism ; ambiguous, analysis, beginning, consider, develop, ironical ; ambiguity, artificial, independent, reminiscent ; events, effect*.

**La communication:** Le jury est bien conscient du fait qu'un oral de concours n'est pas une situation de communication très naturelle et il comprend bien la nervosité de candidats dans un tel contexte. Il déplore toutefois qu'au cours de certaines prestations, le/la candidat(e) n'ait pas une seule fois levé(e) les yeux de son brouillon pour regarder son auditoire, créant ainsi une sorte de monologue qui ne convient nullement à l'exercice proposé. Il a noté également que la nervosité se muait chez certains en une impression de manque de conviction : débit trop lent, longs blancs et ton monocorde sont évidemment à éviter. Il félicite en revanche ces candidats qui, même si leur anglais était loin d'être parfait, ont manifesté un enthousiasme et un plaisir du texte communicatifs.

## **L'entretien**

Répetons-le, le jury accorde une grande importance à l'entretien, qui est une partie à part entière de l'épreuve. Celui-ci vise à conduire le candidat à approfondir certaines remarques, à justifier ou nuancer certaines affirmations, à attirer son attention sur des dimensions du texte peu ou non traitées, à réviser son interprétation du texte ou d'un aspect du texte. Il ne prend jamais la forme d'un contrôle de connaissances et se fonde toujours sur le texte que les candidats ont à analyser. Il est mené dans une perspective résolument constructive et n'a jamais pour fonction de piéger ou de déstabiliser les candidats. Le jury a pris plaisir à dialoguer avec les candidats, qui se sont souvent montrés réactifs, ouverts à la discussion et capables de remettre en cause certaines de leurs affirmations. Nombre d'entretiens ont été productifs et ont permis de réelles avancées. À de rares occasions, toutefois, l'entretien a été laborieux, le candidat refusant de revenir sur ses affirmations et prenant un ton légèrement méprisant pour répondre aux questions du jury. Une telle attitude est évidemment déconseillée. Les meilleurs entretiens ont pris la forme d'un dialogue de haute volée et ont été un moment de partage entre le jury et les candidats autour d'un texte littéraire. Le jury félicite ces candidats pour leur maturité intellectuelle et les remercie vivement pour ces échanges stimulants.

## **Exemples de bonnes prestations**

Comme l'an dernier, le jury laisse la parole aux candidats pour conclure ce rapport et montrer par l'exemple aux futurs candidats la manière dont une bonne prestation s'ancre toujours dans un va-et-vient productif entre prise en compte lucide du sens littéral du texte et analyse fine de son implicite et se fonde sur un juste équilibre entre une perspective d'ensemble pertinente et des micro-lectures fines qui viennent étayer cette problématique.

### **Katherine Mansfield, « Her First Ball » (fin de la nouvelle)**

La candidate commence par recontextualiser le passage en faisant référence à d'autres scènes de bal célèbres dans la littérature de langue anglaise, et en particulier celle qui figure dans *Pride and Prejudice* de Jane Austen. L'intertexte est ici convoqué de façon pertinente, justifiée et d'emblée problématisée, puisque la candidate montre que la scène de bal pose toujours la question des (grandes) espérances de l'héroïne. Cela la conduit à poser une problématique claire et cohérente : la candidate s'interrogera dans son commentaire sur la valeur de ce « premier bal » comme rite initiatique. Elle annonce en introduction, puis développe dans le corps de son travail, un plan tripartite parfaitement progressif. Elle se penche d'abord sur la poétique de l'entre-deux sur lequel se fonde ce texte : Leila, la protagoniste, se trouve sur le seuil entre l'enfance et l'âge adulte mais, paradoxalement, elle est sans cesse ramenée à l'enfance dans l'extrait ; le texte repose en outre sur le contraste entre les rêves de la jeune fille et l'épreuve du réel que constitue la rencontre avec le *fat man*.

La candidate s'arrête dans cette première partie sur la symbolique des portes et sur l'utilisation du style indirect libre. Dans une deuxième partie, la candidate met l'accent sur la topique du temps dévorant et sur la rencontre avec la mort que cet extrait met en scène. Elle travaille notamment sur la notion de vanité et sur le personnage du *fat man*, qui se transforme ici en allégorie de la mort. Elle analyse finement la position des deux personnages l'un par rapport à l'autre dans sa dimension symbolique (le vieil homme se rapproche de Leila, de manière analogue à la mort, dont la jeune fille se rapproche inexorablement à chaque seconde), et étudie aussi l'utilisation des temps grammaticaux. La troisième partie souligne l'ambivalence de la métamorphose décrite dans un texte qui travaille les motifs de la stase et du mouvement, de la linéarité de la vie, d'une part, et de la circularité, d'autre part, incarnée par l'image de la roue présente tant au niveau référentiel (les rondes de la danse) que structurel (début et fin du texte se font écho). Elle analyse finement l'éphémère épiphanie de Leila. La candidate est très convaincante et s'exprime dans un anglais fluide et de très bonne facture. Sans avoir recours à aucun jargon, elle dégage finement les enjeux du texte et étaye son propos de micro-lectures fines. Dans l'entretien, particulièrement productif, le jury l'interroge sur la fonction des changements de focalisation dans le texte, il la conduit à affiner ses remarques sur le thème de la vanité, qui est aussi un genre pictural, sur la question de l'épiphanie et sur les motifs de la linéarité et de la circularité. La candidate est très réactive et répond avec simplicité et beaucoup d'à-propos aux questions du jury. Elle obtient la note de 19/20.

#### **Katherine Philips, « To my Excellent *Lucasia*, on our Friendship »**

Le candidat commence son commentaire en suggérant que le poème, dans lequel une femme nommée « Orinda » s'adresse à son amie « *Lucasia* », s'inscrit dans la tradition de la poésie courtoise en empruntant de nombreux motifs. L'identité de la voix poétique, cependant, pose d'emblée la question de la valeur autobiographique du poème ainsi que celle du « genre ». Si la poétesse réinvestit l'idée de l'union des amants, c'est pour nous décrire une relation d'amitié ambiguë, qui ne se réduit pas à l'amour charnel (si amour charnel il y a – le texte ne permet pas de trancher cette question) mais repose sur un lien plus profond. Le candidat décrit la forme métrique du poème, qui, dans son alternance même entre tétramètres et trimètres, met en jeu l'ambiguïté de la relation. Il remarque que le poème contient une dimension performative dans la façon dont la *persona* poétique semble naître de la célébration même de son destinataire, l'amie tant aimée ; puis il annonce son plan. Dans la première partie du commentaire, dévolue à l'étude de l'ambiguïté propre au poème et à la relation entre les deux figures féminines, le candidat met d'abord en lumière un jeu sur la temporalité et la façon dont il anime les personnages. L'adverbe de temps « now » fait se superposer le temps de la rencontre entre les deux femmes et le temps postérieur de l'écriture du poème. Le poème se veut très personnel, ce qui est traduit par une accumulation de possessifs. La locutrice rejette, cependant, la notion de conquête masculine de l'être aimée présente dans la poésie amoureuse dont Philips s'inspire pourtant. Elle introduit une rupture avec la tradition pétrarquiste par le jeu sur le genre et montre que l'amitié ouvre un nouveau territoire inconnu au poète masculin, courtois comme pétrarquisant. Dans la deuxième partie de l'exposé, le candidat se concentre sur l'opposition dans le poème entre les deux amies et le reste du monde. Il attire l'attention sur le motif de la mort et de la vie. Le corps de la locutrice, d'abord carcasse sans vie, se transforme progressivement au contact de l'âme sœur. C'est alors à une fusion des deux âmes amies que l'on assiste : elles ne forment plus qu'une seule personne à l'écart du reste du monde. Le candidat a recours à des micro-lectures alertes pour montrer que l'on passe progressivement de la langue de la possession (de l'autre) à la fusion des êtres. Dans sa troisième partie, enfin, il montre que cette fusion des âmes, qui anime le corps auparavant mort de la locutrice, peut également se comprendre comme une traduction de la



notion d'inspiration. Ce qui insuffle la vie est aussi ce qui inspire. Il étudie donc le poème comme une mise en scène de l'acte même d'écrire. Sans jamais tomber dans le piège d'une lecture trop autobiographique, le candidat souligne le sous-texte érotique du poème et suggère une articulation complexe du dessin poétique et du désir en se demandant dans quelle mesure le poème peut être considéré comme « innocent ». Il contextualise bien le poème en montrant des analogies possibles avec la poésie métaphysique d'un John Donne. Il parle dans un anglais riche et authentique, sans fautes de grammaire et avec seulement quelques déplacements d'accents toniques et petites confusions lexicales. Il témoigne à tout instant d'une grande finesse de lecture, n'essayant pas de résoudre toutes les ambivalences et ambiguïtés du poème, restant, au contraire, sensible à ses fluctuations. Lors de l'entretien il est amené à s'interroger sur le titre, auparavant négligé dans sa prestation, et fait alors valoir la dimension épistolaire du poème qui complète ses remarques sur la question de sa dimension autobiographique et sur celle de son authenticité (fabriquée). L'ensemble de sa prestation est presque parfaite, ce qui lui vaut la note de 19/20.

### **William Shakespeare, *Hamlet*, extrait de la scène 3 de l'acte III**

La candidate débute son commentaire en replaçant l'extrait donné dans l'économie générale de la pièce, tant du point de vue de l'intrigue que de celui du genre de la pièce. Ainsi, elle montre que le passage donné est un contrepoint au soliloque d'Hamlet (acte III scène 1), lequel réfléchissait déjà aux principes fondamentaux du théâtre et de la tragédie de la vengeance. Elle fait remarquer que, dans les deux passages (III.1 et III.3), la discussion sur la justice et la rédemption est le cadre d'une confrontation entre action et réflexion sur l'action. Ainsi, la candidate utilise avec profit sa connaissance de la pièce et sa culture théorique au sujet des genres théâtraux et elle les met pertinemment en relation avec le contexte de l'extrait étudié. Cela permet une introduction au commentaire qui entre dans le vif du sujet, dans la matière même du texte commenté, tout en témoignant d'une culture générale et en donnant les indications de dates et de genre attendues en introduction. Par ailleurs, la candidate explique que la scène, confrontant Polonius et Hamlet et montrant les deux personnages avoir recours au même exercice du soliloque et de l'aparté, est le cadre d'une discussion métathéâtrale de la vengeance. En outre, elle note que l'utilisation systématique dans ce passage de l'ironie dramatique révèle l'entreprise de subversion des conventions génériques par le dramaturge. Ce dernier fait de l'ironie subversive la forme et la substance de l'action. La problématique du commentaire est ainsi posée avec intelligence et clarté. La candidate relie la forme (utilisation du soliloque, définition de l'ironie dramatique), le fond (la justice, la vengeance et la rédemption) et la réflexion métathéâtrale (subversion de l'action tragique et du genre de la tragédie de la vengeance) et elle atteste sa capacité à réutiliser ses connaissances dans le contexte de l'extrait donné. Elle présente son plan d'étude du débat central qui commencera par l'analyse de l'engrenage tragique et de la mise en scène de la fatalité dans cet extrait, avant de voir les conséquences de l'ironie sur l'action tragique. Ces deux développements conduisent la candidate à proposer une troisième partie sur le passage comme miroir tendu au genre de la tragédie de la vengeance et réflexion sur celui-ci. Au cours de son commentaire, la candidate fait montre d'une grande variété et d'une grande précision lexicales. Elle articule les études stylistiques, prosodiques avec ses connaissances (motif de la roue de la fortune, référence biblique à Caïn et Abel, etc.) pour construire ses micro-analyses. C'est ainsi qu'elle montre l'emballement de l'engrenage tragique dans certaines répliques. Elle souligne que l'emploi du futur en fin de vers, conjugué au motif de la roue présenté par le biais d'allitérations et d'enjambements, révèle l'expression classique du destin tragique des personnages, mais qu'il souligne aussi avec ironie le manque de performativité de leur action. La candidate s'appuie donc sur les diverses composantes de l'écriture shakespearienne

(poétique et théâtrale). Si elle possède une très bonne maîtrise de la scansion du pentamètre iambique shakespearien, la candidate utilise également les éléments les plus aisément repérables car communs à l'étude de textes littéraires plus récents (vers partagés, allitérations, anaphores, enjambements). La candidate se sert donc de tous les outils à sa disposition, qu'ils soient particuliers à l'étude d'un extrait de Shakespeare ou plus généralement applicables à tout texte littéraire. Cela souligne bien qu'un candidat ne doit pas cloisonner ses compétences ou ses connaissances lors de l'exercice, mais les solliciter en prenant soin de prendre en compte le contexte historique du texte donné. La candidate est ainsi tout à fait à même de convaincre le jury lors de sa discussion du passage comme véritable réflexion sur la conclusion d'une tragédie classique. Elle montre que l'extrait, bien que situé au centre de la pièce, est un jeu sur la forme attendue d'un *excipit* d'une tragédie classique et que le dramaturge se livre aussi à une démonstration du renouvellement de l'écriture théâtrale. En outre, elle établit le lien entre cette discussion métathéâtrale et le contenu thématique du passage centré sur l'échec de la prière rédemptrice de Claudius. L'entretien se concentre sur la dramaturgie de cette scène, qui a été un peu trop laissée de côté durant l'exposé. Les questions conduisent la candidate à mieux établir le lien entre gestuelle, espace et action paradoxale qui caractérise le passage et la pièce. La candidate répond avec conviction, précision et simplicité. Elle sait aussi solliciter son imagination pour répondre aux questions du jury sur la mise en espace de l'extrait. Elle obtient la note de 18/20.