

ANGLAIS

EPREUVE COMMUNE : ORAL

EXPLICATION DE TEXTE

Véronique Béghain, Élise Brault,
Catherine Lisak, Bertrand Rouby

Coefficient de l'épreuve : 3

Durée de préparation de l'épreuve : 1 heure 30

Durée de passage devant le jury : 30 minutes dont 20 minutes d'exposé maximum et 10 minutes de questions

Type de sujets donnés : texte littéraire à expliquer en anglais.

Modalités de tirage du sujet :

Tirage au sort de deux billets parmi trois. Sur chaque billet sont indiqués un genre, une période et une aire géographique. Le candidat ou la candidate indique son choix entre les deux billets et reçoit alors son sujet. En raison des hasards du tirage, les deux billets pourront avoir un point commun (genre, siècle ou pays), mais ils ne seront jamais identiques.

Liste des ouvrages généraux autorisés : Concise Oxford English Dictionary, Oxford University Press.

Liste des ouvrages spécifiques autorisés : aucun.

Modalités de l'épreuve

Nature : l'épreuve est une explication de texte structurée avec une introduction, deux ou trois parties et une conclusion. L'introduction pourra replacer l'extrait dans son contexte (que ce soit l'histoire, la périodisation littéraire ou encore un mélange des deux) et devra, juste avant ou après lecture d'un passage d'une dizaine de lignes, en dégager les principales caractéristiques et les enjeux, ce qui permettra d'en livrer une analyse problématisée. Le commentaire doit suivre une évolution perceptible, un mouvement interne menant à une conclusion qui éclaire plus finement les axes cités en introduction : la conclusion doit permettre de mesurer en quoi l'analyse a permis de mieux comprendre les questions posées et de nuancer les attentes que l'on pouvait avoir. À l'issue du commentaire, un entretien de dix minutes permet à la candidate ou au candidat de compléter son interprétation, voire de l'amender au fil des questions posées par le jury.

Le sujet : les textes proposés peuvent être des extraits de romans, de nouvelles, d'essais, de pièces de théâtre ou de poèmes. Ils peuvent avoir été écrits dans tout pays anglophone, entre le XVI^e siècle et le XXI^e siècle. Leur longueur est variable et nécessite une méthode adaptée selon les cas. Un tirage au sort de deux billets parmi trois présentés face cachée permet au candidat ou à la candidate de choisir ensuite

entre ces deux billets qui indiquent chacun un genre (« fiction », « poésie », « théâtre » et « non-fiction »), une origine géographique (Grande Bretagne ou Royaume-Uni selon la période, États-Unis, Amériques, Europe, Commonwealth) et un siècle. Après avoir choisi entre les deux, la candidate ou le candidat reçoit son sujet. Il est possible d'annoter le texte pendant la préparation. Chaque sujet est unique.

Liste des auteurs proposés à la session 2024 :

Chinua Achebe, Edward Albee, Matthew Arnold, Margaret Atwood, W. H. Auden, Jane Austen, Russell Banks, Samuel Beckett, Elizabeth Bishop, William Blake, Charlotte Brontë, Robert Browning, Samuel Butler, Willa Cather, Jonathan Coe, J. M. Coetzee, Samuel Taylor Coleridge, George Colman, Wendy Cope, Richard Crashaw, Daniel Defoe, Don DeLillo, Kiran Desai, Charles Dickens, Emily Dickinson, Annie Dillard, John Donne, John Dryden, George Eliot, T. S. Eliot, Ralph Waldo Emerson, William Faulkner, Henry Fielding, Francis Scott Fitzgerald, Elizabeth Gaskell, Charlotte Perkins Gilman, Allen Ginsberg, Robert Graves, Thomas Hardy, Nathaniel Hawthorne, Ernest Hemingway, George Herbert, Langston Hughes, Ted Hughes, Washington Irving, Kazuo Ishiguro, Henry James, James Joyce, John Keats, Rudyard Kipling, Philip Larkin, D. H. Lawrence, Denise Levertov, Jack London, Henry Wadsworth Longfellow, Louis MacNeice, Katherine Mansfield, Christopher Marlowe, Andrew Marvell, Ian McEwan, Herman Melville, Arthur Miller, Rick Moody, Marianne Moore, Toni Morrison, Alice Munro, Vladimir Nabokov, V. S. Naipaul, Grace Nichols, Flannery O'Connor, Wilfred Owen, Sylvia Plath, Edgar Allan Poe, Adrienne Rich, Samuel Richardson, Philip Roth, Carl Sandburg, Siegfried Sassoon, William Shakespeare, George Bernard Shaw, Percy Bysshe Shelley, Richard Brinsley Sheridan, Zadie Smith, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson, Tom Stoppard, Douglas Stuart, John Millington Synge, William Thackeray, Dylan Thomas, Henry David Thoreau, Mark Twain, Edith Wharton, Walt Whitman, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Sir Thomas Wyatt, W. B. Yeats

Bilan

La moyenne de l'épreuve est de 11,79, avec des notes allant de 5 à 20 et un écart-type de 3,66. Lors de cette session, 76 personnes sur 116 présentes ont obtenu une note égale ou supérieure à 10, soit un taux de 65,5%. Ces chiffres sont en augmentation par rapport à la session précédente, le jury ayant pu entendre un grand nombre de prestations solides, voire excellentes. 39 commentaires ont d'ailleurs obtenu une note égale ou supérieure à 14 (33,6%, contre 28% en 2023) ; une prestation a reçu la note de 20 et neuf ont obtenu 18 ou 19, tandis que cinq prestations ont eu moins de 7.

Choisir son sujet

Le moment du tirage du sujet est crucial et doit être abordé avec lucidité quant aux forces et faiblesses que l'on a pu identifier pendant les années de préparation au concours. Tout le monde ne peut pas être spécialiste de tout, et il est entièrement légitime d'avoir une prédilection pour telle forme littéraire, telle période, voire (bien que ce soit plus rare) telle aire géographique. Il faut faire en sorte que ces prédilections ne deviennent pas exclusives, car il est toujours possible qu'aucun des deux sujets proposés ne porte sur du narratif ou de la littérature du XIX^e ou du XX^e siècle. Ainsi,

connaître ses forces ne doit pas inspirer un choix par défaut au motif qu'on se penserait moins solide dans tel ou tel domaine, mais implique de réfléchir aux stratégies à adopter face aux options disponibles. En conséquence, le jury recommande de s'interroger en amont de l'épreuve sur sa capacité à mobiliser des outils d'analyse spécifiques : narratologie pour les textes de fiction, rhétorique pour le théâtre, prosodie pour la poésie. Quel que soit le sujet, une lecture exclusivement thématique sera toujours lacunaire car insuffisamment étayée sur le plan de l'analyse, et il faut donc avoir à l'esprit, juste avant le tirage, que des genres différents demandent des techniques d'analyse différentes.

Parmi ces genres, il semble plausible que la poésie puisse attirer certains candidats en raison de sa relative brièveté (900 à 1000 mots en moyenne pour du narratif, 100 à 500 mots pour de la poésie). Affirmons-le d'emblée, c'est une très mauvaise motivation si l'on n'a pas connaissance de ce qui distingue l'analyse poétique des autres exercices littéraires, et c'est encourir un risque accru de contresens en raison même de la concision du texte et du mode d'énonciation, qui privilégie souvent une approche indirecte du sujet du poème. En somme, la brièveté du texte poétique est compensée par le fait qu'il faut souvent davantage de lectures pour en saisir la teneur et le fonctionnement ; elle est une invitation à explorer le texte de manière bien plus détaillée qu'on n'aurait le temps de le faire sur un extrait de 950 mots. C'est cette aptitude à la lecture fine qui est appréciée par le jury, et surtout pas la capacité à tenir un discours spéculatif à partir d'un texte dès lors devenu prétexte.

Notre recommandation sera donc, non pas de refuser par principe l'étude d'un type de sujet au motif qu'on ne serait pas apte à le traiter, encore moins de miser sur la longueur supposée du passage, mais de se préparer à toutes les éventualités en associant à chaque genre un ensemble d'outils d'étude. Cela implique, très simplement, de se souvenir que l'on n'aborde pas une pièce de théâtre comme un poème ni un poème comme un essai, et de se préparer à adapter son angle de lecture en conséquence, avec les outils narratologiques, rhétoriques ou prosodiques appropriés.

Un dernier conseil pour cette étape sera de prendre le temps de faire un choix réfléchi. Le jury n'attendra pas que l'on se décide sur-le-champ, et il est donc parfaitement légitime de s'accorder quinze à vingt secondes de réflexion sans craindre d'user la patience du jury. Le tirage est un moment trop important pour faire un choix à la va-vite !

Performance et qualité de la langue

La grande majorité des candidats et candidates est manifestement rodée à l'exercice, et le jury les félicite ainsi que leurs préparateurs après avoir eu le plaisir d'écouter de nombreuses prestations caractérisées entre autres qualités par une parfaite gestion du temps, un langage corporel adéquat et un débit adapté.

Il faut toutefois revenir sur quelques défauts, certes peu fréquents, mais qui peuvent gravement desservir celles et ceux qui ne les ont pas maîtrisés. C'est ainsi que plusieurs personnes n'ont pas réussi à lever le nez de leurs notes, que d'autres ont pu donner l'impression de s'adresser à un seul membre du jury (il convient alors de lutter contre la tendance naturelle que l'on peut avoir à regarder vers la droite ou vers la

gauche), tandis que d'autres encore ont eu beaucoup de mal à contenir leur émotivité qui se traduisait par une agitation excessive. Là encore, ce sont des éléments qui se travaillent, que ce soit par une amélioration de la posture ou par des exercices sur la respiration.

C'est aussi l'émotivité qui peut expliquer dans plusieurs cas une intonation artificielle. Rappelons que l'intonation montante n'est pas naturelle en anglais en dehors des phrases interrogatives, sauf à guetter une approbation explicite de l'interlocuteur ou pour indiquer qu'on n'est pas sûr d'avoir utilisé le bon terme (« the narrator is... homodiegetic ? »), deux postures évidemment peu recommandables en pareille situation. On peut aussi conseiller de s'enregistrer pour vérifier que le discours n'est pas parasité par des « euh » et des « er ». S'entendre parler n'est peut-être pas la chose la plus gratifiante pour l'amour-propre, mais c'est un exercice parfois nécessaire pour améliorer ses talents oratoires. Cela peut également servir à mieux s'approprier la musique de la langue anglaise, dont le système accentuel doit être respecté (surtout pas de prestations atones, qui rendent parfois très difficile la compréhension même du discours) sans pour autant exagérer les syllabes dites fortes, ce qui donne lieu à une élocution artificielle, voire affectée.

En matière de langue, le jury ne s'attend pas à entendre un anglais parfait, mais invite les candidats et candidates à « lisser » certains aspects de leur énonciation : le système vocalique doit faire l'objet d'une attention particulière, notamment en ce qui concerne les diphtongues, et la forme TH ne doit pas être prononcée comme un Z ou un S. Il ne s'agit pas là de considérations purement cosmétiques, car une mauvaise réalisation des phonèmes peut rendre le propos littéralement inintelligible, notamment pour des locuteurs anglophones. On doit évidemment s'attendre à ce que des normaliens parviennent à se faire comprendre d'un auditoire non francophone.

Outre la conjugaison souvent malmenée, y compris au présent de l'indicatif (domaine où l'anglais n'est pourtant pas une langue réputée pour sa complexité), le jury a parfois observé l'emploi d'un vocabulaire limité et donc répétitif (« we have », « there is »). Il faut aussi combattre le tic contemporain consistant à employer la forme -ING à tout bout de champ : l'expression « the narrator is saying that » a un sens bien particulier, impliquant une intention latente et des sous-entendus que l'on se propose d'élucider, et ne peut donc pas être utilisée pour décrire ou paraphraser le texte. Quant à la forme « *the text is saying that », elle n'a tout simplement aucun sens en bon anglais.

Il semble par ailleurs que des méprises aient cours au sujet du poids de l'anglais dans la note. Il n'y a pas une note de « contenu » et une note de « langue » à coefficient égal dont la moyenne donnerait la note finale. La qualité de l'anglais sert plutôt à majorer ou minorer la note de commentaire, parfois dans des proportions certes importantes voire rédhitoires, mais il ne s'agit là que de cas extrêmes. Sans être éliminatoire, un anglais très déficient compromet les chances de succès, mais en dehors des cas extrêmes, la correction grammaticale et la richesse lexicale peuvent faire varier la note d'exposé de ces deux ou trois points qui feront peut-être la différence au bout du compte.

Conseils méthodologiques

Le jury tient à souligner d'emblée qu'une phrase d'accroche comportant une référence extérieure au sujet n'est pas nécessairement une bonne idée en soi. Trop d'exposés, en anglais comme dans d'autres matières, ont démarré par un nom ou un titre jeté en pâture, sans lien solide avec le texte proposé, comme si une simple coïncidence thématique suffisait à justifier la citation, ou comme s'il revenait finalement au jury de deviner en quoi la comparaison est pertinente. Évoquer le « Ozymandias » de Shelley pour aborder un poème de Denise Levertov sur la guerre du Vietnam a quelque chose d'acrobatique, et l'occurrence du terme « bachelor » ne suffit pas à légitimer un rapprochement entre Hawthorne et Jane Austen.

La distinction entre problématique et annonce de plan ne paraît pas toujours claire au vu des différentes introductions où le plan n'est qu'une redite de la question posée en guise d'axe de lecture. On rappellera donc que la problématique sert à définir l'objet du raisonnement, tandis que le plan détaille les étapes permettant d'élucider cet objet : l'angle adopté, puis la méthode. Il n'est donc pas utile d'échafauder des questions à rallonge (souvent bancales au demeurant) s'efforçant tant bien que mal d'incorporer tous les aspects du commentaire, puisque ceux-ci seront présentés avec le plan. On comprend qu'il puisse y avoir des réticences à formuler une question trop sommaire, puisqu'il s'agit à cette étape d'associer plusieurs termes pertinents pouvant renvoyer au contexte, au genre, à l'esthétique, à la forme, à la tonalité, à un ou deux thèmes sans faire du commentaire une discussion uniquement thématique, mais il faut aussi garder à l'esprit qu'une problématique multipliant les concepts ne donnera pas l'impression d'une pensée complexe, mais plus souvent d'un vaste fourre-tout qui ne clarifie en rien l'objet de la discussion. En somme, de tels énoncés déroutent l'auditeur là où ils devraient le guider.

Pour les titres des parties, le jury déconseille vivement l'emploi de termes imprécis tels que l'illustrent les exemples suivants :

« A strange atmosphere »

« An unconventional first encounter »

« A beautiful and fascinating environment »

« A critique of society »

Dans chacun de ces titres, le flou lexical serait dissipé par l'emploi de termes renvoyant à des genres littéraires ou esthétiques afin de préciser quel rapport l'extrait entretient avec ces genres (préfiguration, hommage, illustration, pastiche, critique... ?). Peut-on parler de fantastique, d'inquiétante étrangeté (« uncanny »), de gothique plutôt que d'étrangeté ? Le caractère « peu convenu » de la première rencontre a-t-il pour effet de déjouer un topos ? L'environnement décrit est-il pittoresque, sublime, idyllique ? La critique vaut-elle pour satire, et à quels aspects de la société s'applique-t-elle (car aucun texte d'une seule page ne peut critiquer l'ensemble de la société) ?

Il convient d'éviter aussi l'emploi de poncifs tels que « the vanity of life » ou « the passing of time » pour formuler une problématique ou intituler une partie de commentaire, et de se garder des discours nébuleux sur le pouvoir prêté à l'œuvre littéraire (« How the protagonist's point of view shows the power of literature against materialism », « A monument to words and poetry »). Un discours généralisant sur la littérature (le paysage comme métaphore de la scène littéraire, le personnage comme figure de l'écrivain) ne doit surtout pas donner une impression de gratuité : le jury est prêt à entendre de telles interprétations, pourvu qu'il y ait des signes allant en ce sens et que ces signes soient mis en évidence.

Un commentaire bien problématisé devrait s'exprimer par un plan où l'on circule à l'intérieur du texte plutôt que par une lecture linéaire plus ou moins maquillée. Si le jury déconseille toute démarche revenant à suivre l'ordre du texte, ce n'est pas tant par position de principe que pour des raisons pragmatiques : dans tous les exemples entendus cette session, ce choix méthodologique amenait à produire un discours descriptif, à recourir à la paraphrase et, lorsqu'il y avait un début d'analyse, à se perdre dans des détails mal rattachés au propos d'ensemble. Par ailleurs, quelle que soit la méthode adoptée, la répétition doit être utilisée avec parcimonie. Certes, le contexte oral de l'exercice peut amener à redire certains éléments-clés afin de renforcer l'homogénéité du discours, mais chaque redite est autant de temps perdu pour l'analyse, qui est en fin de compte la pierre de touche de l'exercice.

C'est particulièrement vrai pour la poésie, domaine où une démarche strictement thématique relève quasiment en soi du contresens, sinon sur le fond, en tout cas sur la forme. C'est par elle que se construit le sens, et il faut donc démontrer en quoi les choix formels donnent un tour particulier aux thèmes abordés : par exemple, il n'est pas indifférent qu'un poème récent de Wendy Cope sur le thème de la quête amoureuse soit écrit dans le langage des petites annonces et composé comme une villanelle, forme ancienne associée aux danses populaires et résolue par un quatrain de clôture. Toute analyse poétique doit comporter des remarques sur chacun de ces trois éléments constitutifs du poème : le rythme, les allitérations et assonances, les enjambements. À moins que le poème ne soit composé en vers libre (« free verse », ce qui doit absolument être distingué du « blank verse »), il est impératif de tenter au moins une analyse prosodique illustrant le propos. À ce titre, on ne tiendra pas rigueur d'une erreur sur l'anapeste ou le trochée si le discours est juste, mais une absence totale de prise en compte de la forme sera durement sanctionnée.

En ce qui concerne la prose, trois concepts font l'objet de fréquentes erreurs d'interprétation : le discours indirect libre, trop souvent mentionné pour qualifier des énoncés qui relèvent clairement du discours rapporté, le courant de conscience, souvent confondu avec le monologue intérieur, et l'ironie dramatique, qui suppose de bien identifier ce que le public sait et que le personnage ignore. Le jury conseille donc de réviser ces différences afin que le discours paraisse plus rigoureux. Un autre travers déjà repéré lors de la correction de l'épreuve écrite concerne le traitement de l'ironie, trop souvent simplement mise en avant sans que soit démontré en quoi elle est bien présente, quels sont les signes permettant de l'identifier, quels sont les outils rhétoriques mobilisés (antiphrase, hyperbole, litote, juxtaposition, circonlocution...), comment elle fonctionne en matière de points de vue. Nommer un phénomène ne dispense pas de l'analyser, bien au contraire.

Connaissance du contexte

Un autre domaine qui s'accommode mal du flou est la connaissance de l'époque à laquelle fut composé le texte. Nul besoin d'être expert en la matière : il suffit d'avoir mémorisé une périodisation sommaire pour éviter les contresens. Par exemple, parler de « transgression des valeurs victoriennes » au sujet de Jane Austen est un double contresens, d'abord parce que son œuvre n'est pas exactement réputée pour son caractère outrancier (et d'ailleurs, tous les textes littéraires ne sont pas forcément subversifs...), ensuite et surtout parce qu'elle est morte vingt ans avant le début de

l'ère victorienne (1837 – 1901). Du côté américain, il est fréquent d'entendre parler pour la même époque de la « destinée manifeste » sitôt qu'un personnage part à l'aventure. L'association est déjà discutable en soi, mais surtout anachronique lorsqu'elle concerne un texte de Washington Irving publié vingt-cinq ans avant que l'expression ne fasse florès. Parmi les autres notions souvent méconnues, on citera également le baroque, si essentiel à la littérature du XVII^e siècle, le transcendantalisme, par rapport auquel tant d'auteurs américains se sont positionnés au milieu du XIX^e siècle, et le postmodernisme. Un texte publié après 1945 ne relève pas automatiquement du postmodernisme : il faut éviter de confondre l'emploi du préfixe « post » comme simple marqueur temporel et celui du terme « postmodernisme » pour désigner un mouvement esthétique et philosophique.

Enfin, il faut bien évidemment prêter attention à la spécificité de l'extrait et ne pas réduire un auteur à une seule œuvre, encore moins aux adaptations qui en ont été proposées. Ainsi, ce n'est pas parce que Margaret Atwood a écrit une célèbre dystopie que tous ses romans sont des dystopies (contresens générique qui aurait dû être évité dans un extrait commençant par la date « 1859 »), et avant de parler du personnage de Darcy sous l'angle de la passion contenue dans un passage de *Pride and Prejudice*, il faut vérifier qu'une telle perception est étayée par les mots qui se donnent à lire dans l'extrait et non influencée par une adaptation filmique, quels qu'en soient les mérites par ailleurs.

Faire preuve de justesse par rapport au contexte, c'est aussi s'abstenir de juger les auteurs à l'aune d'une perception actuelle. De manière générale, le texte n'est pas censé faire l'objet d'un jugement laudatif ou dépréciatif (il était donc malvenu d'utiliser un terme comme « cheesy » pour qualifier telle métaphore), et le recul historique ne devrait pas donner toute latitude pour se livrer à une attaque en règle contre un auteur accusé de relayer certaines perceptions qui ont cours à son époque, que ce soit sur la question raciale ou les relations entre les sexes. Il n'est pas inintéressant d'avoir une lecture informée par des courants contemporains, encore faut-il tenir compte du contexte historique. Ainsi, lorsque William Blake donne la parole à un enfant noir dans un poème prônant l'égalité, l'originalité de la démarche est peut-être plus remarquable que la persistance de stéréotypes physiques courants pour l'époque.

Entretien

Comme indiqué dans la présentation de l'épreuve, l'examen ne s'arrête pas au bout des vingt minutes d'exposé. On devrait suffisamment connaître toute l'importance des dernières minutes de jeu dans les rencontres sportives pour ne pas négliger le temps de discussion par lequel se poursuit l'épreuve, et pourtant, certains paraissent se refermer sur eux-mêmes à ce moment-là, comme réticents à pousser leurs réflexions plus avant, à sortir de leur perspective pour en examiner une autre, ou peut-être tout simplement épuisés par l'effort fourni durant le commentaire. Or, lorsque commence l'entretien, la note est encore loin d'être fixée : elle dépendra aussi des réactions aux questions qui seront posées, et qui sait si deux ou trois points glanés par des réponses convaincantes ne feront pas la différence dans les calculs pour l'admission ?

Une réponse convaincante, cela implique de savoir changer de perspective, se dégager de sa problématique initiale, ou encore s'attarder sur un terme particulier souligné par le jury. Celui-ci est bien conscient qu'il n'est pas possible d'analyser

chaque mot du texte au cours de la préparation ; aussi, le fait d'attirer l'attention sur tel point n'est pas une manière de pointer des lacunes, mais de redécouvrir le sujet sous un autre angle. Ce qui est évalué à ce moment-là, c'est une souplesse d'esprit, une agilité et une véritable écoute de ce qui est demandé. Trop de personnes répondent à côté de la question, révélant ainsi qu'elles ont plutôt cherché à se raccrocher à des éléments connus mais accessoires qu'à vraiment suivre les indications données par le jury. On a le droit de ne pas savoir ou de ne pas être sûr de ce que l'on avance, l'essentiel étant de répondre à cette invitation à se pencher sur un aspect du texte, sans grande théorie toute faite et prête à l'emploi : une réponse honnête et un peu tâtonnante vaudra mieux qu'un discours schématique, comme en témoigne une prestation à l'issue de laquelle la candidate a livré des réponses parfois hésitantes, parsemées de « perhaps », car elle ne cherchait pas à plaquer ses connaissances mais à avancer des hypothèses. Chemin faisant, elle a fourni des éléments plus convaincants que ne l'aurait été un souvenir de cours ou de lecture maladroitement raccroché au sujet.

Il peut aussi arriver que le jury signale un contresens sur l'ensemble du texte, lorsque le sens premier n'a pas du tout été perçu. Si inconfortable que soit un tel moment, il faut se souvenir que le jury ne cherche en aucun cas à mortifier la personne assise devant lui, mais à évaluer sa capacité à repenser son discours, voire à en faire abstraction pour envisager le sujet sous un jour nouveau. Quelle que soit la nature des questions posées, elles le sont dans un esprit de bienveillance, le jury ayant à cœur de voir les candidats et candidates surmonter leur trac pour nouer un véritable dialogue littéraire.

Bonnes pratiques

En dépit des imperfections recensées dans ces pages, le jury a l'embarras du choix en ce qui concerne les bons exemples. Avant de citer trois prestations particulièrement abouties, quelques exemples ponctuels de bonnes analyses seront sans doute parlants.

Il est souvent judicieux de ne pas se cantonner dans les limites du sujet, mais de tisser des liens avec d'autres genres (par exemple pour comparer un passage de Richardson où l'héroïne est à la merci d'un homme riche et brutal avec ce que deviendra une telle scène dans le roman gothique), d'autres formes littéraires (en évoquant, toujours chez Richardson, la théâtralité de la scène), d'autres textes (ainsi lorsqu'un passage de Stevenson était abordé comme une réécriture du mythe faustien et une parodie du gothique). L'intrusion du fantastique et du merveilleux dans le réalisme dickensien, la parodie des philosophes classiques chez Samuel Beckett, d'Héraclite aux Stoïciens, la dénonciation de l'astrologie et de la superstition par Francis Bacon en lien avec une scène de naissance chez Fielding étaient d'autres bons exemples de mises en relation pertinentes.

Parmi les études de style particulièrement convaincantes, on citera cet exposé qui a su démontrer comment le mouvement de la Tamise se matérialisait dans la structure d'un poème de Kipling, ou ce candidat qui s'est penché sur la manière dont la prosodie imitait le mouvement spiralaire décrit dans le poème « Sailing to Byzantium » (W. B. Yeats), ou encore ce commentaire d'une nouvelle de Faulkner montrant que la protagoniste n'était décrite que par une manifestation acoustique – le timbre de sa voix

– ce qui contribuait à la dépersonnaliser tandis que sa maison faisait au contraire l'objet d'une personnification. Une bonne prestation repose aussi sur de bonnes questions dont les réponses ne sont pas connues d'avance, ni même toujours faciles à livrer, ainsi lorsqu'une étude d'un texte de Samuel Butler s'interroge sur le type de discours qui se donne à entendre (intervention d'un narrateur externe ou discours indirect libre donnant accès aux questionnements du personnage) et en dégage les implications respectives.

Le jury souhaite terminer ce rapport en résumant deux prestations remarquables, non sans adresser tous ses encouragements aux candidats et candidates de la session 2025.

Exemple 1 : George Herbert, « The Affliction » (1610)

La candidate démontre d'abord sa connaissance de l'auteur en citant son poème « The Altar », dont la forme imite celle d'un autel. Elle décrit avec précision l'agencement des strophes (« endstopped stanzas, regular rhyme scheme, rhyming couplets »), soulignant d'emblée que l'apparente régularité du poème (balancement iambique, alternance de syllabes longues et courtes) révèle de nombreuses variations à la lumière d'une analyse approfondie. Elle indique aussi que la posture du « je » poétique conjugue narration, plainte et exhortation. La problématique adoptée s'articule autour de cette posture exprimant un espoir de conversion.

Dans une première partie qui analyse l'alternance entre les extrêmes de la félicité et de l'affliction (« a contrast of absolutes »), la candidate se penche sur les figures rhétoriques mobilisées par le locuteur pour dire le passage de la plénitude à l'abattement (hyperboles, questions rhétoriques). La double négation (« no place for grief » / « no month but May ») introduit une dissonance (« jarring ») : alors que l'accumulation d'éléments positifs semblait traduire une surabondance de vie, l'emploi des négations signale le thème de la perte que souligne la densité des sifflantes, comme pour traduire un sentiment d'indignation. La douleur est personnifiée, l'absence se charge d'agentivité (« sicknesses cleave my bones », « sorrow was all my soul »), et la métaphore du couteau émoussé (« a blunted knife ») exprime cette maladie de l'âme qu'est pour le poète la perte de la foi.

La deuxième partie s'intéresse à l'ambivalence du destinataire et à la réactivation des topoï de la poésie amoureuse. La candidate étudie les tensions qui parcourent le poème, avec un je poétique à la fois victime et objet de l'amour, dans une vision où se lit l'empreinte du pétrarquisme. Une attention particulière est prêtée à la métaphore du piège amoureux (« entice », « entangled ») qui donne lieu à un ton accusateur : en analysant les enjambements et les polyptotes, la candidate en conclut à une dimension quasiment satanique du destinataire (qui s'apparente à la figure du tentateur). S'y oppose une forme d'hubris de la part du je poétique, qui entend outrepasser les limites définies par ce qui apparaît comme une divinité malveillante, et semble même s'identifier à une figure christique (intéressante lecture du verbe « cross-bias »).

Dans la troisième partie, consacrée à la corruption du divin par le terrestre, la candidate s'étonne de voir l'emploi constant d'un champ lexical de la comptabilité dans un poème traitant de questions religieuses. La candidate y voit une dissonance que confirme l'emploi de rimes imparfaites (« half-rhymes »). L'objet réel du poème est donc une

transaction entre un destinataire ambivalent et un locuteur qui prétend s'élever au niveau du divin, ce dont la fin du poème révèle le caractère illusoire. Lors de l'entretien, la candidate établit des liens pertinents avec les *Métamorphoses* d'Ovide et détaille le symbolisme de l'arbre ainsi que du mois de mai dans le contexte de la Renaissance.

Exemple 2 : Edgar Allan Poe, « Ligeia » (1838)

À propos d'un extrait de cette nouvelle décrivant le mal étrange qui frappe Rowena, seconde épouse du narrateur, le candidat aborde le texte par une problématique centrée sur l'inquiétante étrangeté (« the uncanny ») et le genre du gothique : « from critical distance to misperception of fantasy and reality ». Il prend soin de définir ce qu'il entend par « the uncanny » (« rifts and uncertainties ») et par « misperception » en établissant le caractère peu fiable de la voix narrative. Son plan, très convaincant, est le suivant :

1. The forensic scrutiny of a mysterious disease
2. Uncertainties: a reflection on the uncanny
3. Metamorphosis: is the narrator reliable ?

Dans sa première partie, le candidat relève l'emploi d'un vocabulaire médical associé au champ lexical de l'observation pour indiquer la mise en place d'un véritable système de connaissances, tout en prenant soin de nuancer son propos à tout moment (« One may venture to add that... »). Il s'intéresse particulièrement à la sophistication de la syntaxe comme expression d'une volonté de contrôle rationnel sur les événements, aux adverbes traduisant ce même désir de maîtrise (« to hold sway over his own reasoning », pour citer le candidat). Toutefois, l'emploi de certains termes semble déstabiliser la posture narrative, tandis que la tension croissante perceptible dans le rythme des phrases creuse l'écart entre un effort d'explication rationnelle et l'incertitude imprégnant le texte.

La deuxième partie explore la frontière ténue entre rationnel et surnaturel à l'aide d'une étude de quelques motifs (tapisseries, rideaux et draperies, empreintes de pas), de nuances lexicales (entre « shade » et « shadow ») et d'une syntaxe aux effets dilatoires traduisant une lente plongée dans l'inconnu. Cette étape repose sur une lecture fine du rôle paradoxal des tirets, dont la fonction apparente est de cerner ce qui semble indéfini, mais dont l'effet est au contraire de retarder la résolution et par là même d'insister sur ce qui échappe à l'entendement. Par son aspect dédaléen, la syntaxe trahit en fin de compte une perte de repères (« loss of bearings ») : l'incertitude qui se lit dans la structure des phrases apparaît comme le fondement même de l'horreur.

Cette observation conduit à une troisième partie sur le regard qui se retourne contre lui-même et devient son propre ennemi, avec une étude de l'espace soulignant les angles de la pièce où se situe l'action pour en déduire que ce qui était marginal devient central. On passe de « what he cannot see » à « what he sees obliquely » puis « what is » : ce qui se révèle ne sort pas d'une obscurité matérielle mais s'apparente davantage au retour du refoulé à mesure que l'espace physique devient représentation d'un espace mental. Une continuité se tisse même entre l'espace physique, l'espace mental et l'espace textuel, dans une construction paradoxale échafaudée par une voix narrative instable.