

ANGLAIS

EPREUVE COMMUNE : ORAL

EXPLICATION DE TEXTE

Véronique Beghain, Catherine Lisak, Bertrand Rouby, Julie Sauvage

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 tickets parmi trois. Sur chaque ticket sont indiqués uniquement un genre, une période et le cas échéant une aire géographique. Le candidat choisit immédiatement entre les deux tickets et reçoit alors son sujet.

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 peut avoir. À l'issue du commentaire, un entretien de cinq à 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 tickets parmi trois présentés face cachée permet au candidat ou à la candidate de choisir ensuite entre ces deux tickets 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 2023 :

Chimamanda Ngozi Adichie, Sherwood Anderson, Margaret Atwood, W. H. Auden, Jane Austen, Aphra Behn, Ambrose Bierce, William Blake, Anne Brontë, Charlotte Brontë, Emily Brontë, Charles Brockden Brown, Robert Browning, Lord Byron, George Washington Cable, Lewis Carroll, Angela Carter, Willa Cather, John Cheever, Joseph Conrad, Don DeLillo, Emily Dickinson, Theodore Dreiser, Daphne Du Maurier, U. A. Fanthorpe, Henry Fielding, Francis Scott Fitzgerald, E. M. Forster, Brian Friel, Ernest J. Gaines, David Gascoyne, Oliver Goldsmith, Thomas Hardy, Nathaniel Hawthorne, Seamus Heaney, Ernest Hemingway, George Herbert, James Hogg, Washington Irving, Christopher Isherwood, Henry James, Ben Jonson, John Keats, Tony Kushner, Æmilia Lanyer, D. H. Lawrence, Matthew Lewis, Henry Wadsworth Longfellow, Audre Lorde, Richard Lovelace, Louis MacNeice, Katherine Mansfield, Arthur Miller, Alice Munro, Vladimir Nabokov, V. S. Naipaul, Joyce Carol Oates, Flannery O'Connor, Ben Okri, George Orwell, Wilfred Owen, Edgar Allan Poe, Ann Radcliffe, Elmer Rice, Theodore Roethke, Arundhati Roy, Djanet Sears, William Shakespeare, Sir Philip Sidney, Zadie Smith, Wole Soyinka, Edmund Spenser, Joseph Steinbeck, Laurence Sterne, Bram Stoker, Tom Stoppard, Jonathan Swift, Alfred Tennyson, William Thackeray, Henry David Thoreau, Quincy Troupe, Sarah Waters, Phillis Wheatley, Colson Whitehead, Walt Whitman, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Virginia Woolf, William Wordsworth.

Bilan

Lors de cette session, 73 personnes sur 118 ont obtenu une note égale ou supérieure à 10, soit un taux de 61,86%. Ce chiffre en recul par rapport aux années précédentes s'explique par de nombreux contresens portant sur l'ensemble du texte, malgré une excellente préparation en amont dont témoignaient l'organisation des idées, la capacité à parler en continu avec des notes minimales ainsi que les qualités d'élocution. La moyenne de l'épreuve accuse elle aussi un recul par rapport aux sessions précédentes (11,14 contre 12,72 l'an dernier). 33 commentaires ont obtenu une note égale ou supérieure à 14 (28%) ; une prestation a reçu la note de 20 et huit ont obtenu 18, tandis que quatre prestations ont eu moins de 6.

S'il est un enseignement à tirer de la diversité des prestations, c'est sans doute que le choix d'un texte en prose des XX^e et XXI^e siècles n'est en rien une garantie de sécurité par rapport à des genres non narratifs ou des périodes plus reculées. Les contresens ont été aussi nombreux voire davantage sur la prose moderne et contemporaine, signe que l'état de la langue ne conditionne pas l'accès au sens. Par inférences, il est entièrement possible de percevoir les principaux axes d'un texte dont on ne comprend pas tout le vocabulaire et dont certains mots ont même pu disparaître des dictionnaires. En revanche, une méconnaissance des enjeux de la littérature moderniste, par exemple, est lourde de conséquences. Rappelons aussi l'évidence : il s'agit d'une épreuve de langue vivante, et une défaillance structurelle à cet égard ne peut laisser espérer une note correcte. Le jury ne décerne pas une note pour le fond et une note pour la langue ; la qualité de l'anglais permet de moduler la note, voire, lorsque l'anglais est particulièrement pauvre ou malmené, de fixer un plafond que l'exposé ne pourra dépasser. Il se trouve que d'assez nombreux commentaires ont semblé délaisser cet aspect ; non que les compétences linguistiques fassent l'objet d'une défaillance générale, dans la plupart des cas,

mais parce que la situation d'examen, avec ce qu'elle peut avoir d'intimidant, a paru entraîner un délitement accru au fil de l'exposé.

Méthode

Les étapes de l'introduction sont les mêmes que pour un commentaire écrit : une phrase d'accroche établissant éventuellement un parallèle avec un autre auteur (à condition que le rapprochement soit vraiment éclairant, car trop de phrases dites « d'accroche » paraissent étrangement décrochées des axes du commentaire ou du sujet à étudier), une présentation de l'extrait pouvant donner un aperçu du type de focalisation utilisé, du genre littéraire auquel il s'apparente, des principaux thèmes abordés, puis une problématique et une annonce de plan, le tout avec autant de cohérence que possible. Une prestation qui semble se borner à cocher des cases sans parvenir à dégager un fil directeur ne manquera pas de faire rapidement mauvaise impression. Une phase, cependant, distingue le commentaire oral de l'écrit : la lecture d'un extrait de cinq à dix lignes, qui n'est pas nécessairement le tout début mais peut correspondre à un passage illustrant la problématique. Cette partie de l'exercice permet de poser sa voix, et pourquoi pas de surmonter le petit moment d'anxiété bien compréhensible au début de l'épreuve. Encore faut-il pour cela que la lecture ne soit pas trop hachée, surtout lorsqu'il s'agit de poésie, car une lecture marquant un temps d'arrêt à la fin de chaque vers semblera méconnaître le principe de l'enjambement, toujours essentiel à la rhétorique du poème. Il est donc conseillé de s'entraîner à lire de la poésie ou du théâtre versifié à voix haute pour ne pas ânonner le texte de façon mécanique.

Trop de problématiques se sont cantonnées dans un registre trop générique au moment précis où il est demandé d'affirmer une vision à la fois personnelle et pertinente. Nous indiquons ici quelques cas d'intitulés trop imprécis pour être convaincants :

- « A reflection about the character's place in the world » (axe très peu littéraire et semblant prendre la réalité du personnage pour argent comptant) ;
- « The subversion of literary values », « the subversion of traditional codes » (intitulé inopérant tant qu'il ne précise pas quelles valeurs, quels codes font l'objet d'une subversion) ;
- « An ambivalent fascination », « an eerie atmosphere » (ces formules sont peu explicites et semblent souvent traduire une incertitude face au sens du texte) ;
- « A satire of society » (là encore, l'intitulé est trop vague pour que la satire soit efficace : une satire qui n'identifierait pas de cibles serait vouée à l'échec) ;
- « How the focalisation conveys narrative and emotional distance » (l'ensemble du commentaire ne saurait porter sur la focalisation) ;
- « A character's intimate psychological portrait through symbolism » (il serait réducteur et erroné sur le plan de la méthode que de ramener le symbolisme des lieux à la psychologie du personnage, comme s'il n'était que prétexte à évoquer la « pathetic fallacy » alors qu'il doit aussi être étudié en soi, à l'aide de catégories esthétiques et d'outils stylistiques).

Inversement, les axes suivants ont permis de jeter les bases d'une réflexion solide et surtout claire et rigoureuse quant aux objectifs qu'elle se proposait :

- « How the text takes up the legacy of slave narratives to create empowerment » (de même, on conseillera de poser clairement les termes de la discussion : « the codes of autobiographic writing », « the topoi of apprenticeship novels ») ;

- « A foreign gaze on a world condemned to disappear, which has to be saved by literature » : en l'occurrence, le texte étudié, qui était le début de *Goodbye to Berlin* de Christopher Isherwood, avait vraiment pour enjeu la préservation par l'écriture, si bien que le développement trop souvent convenu sur le « pouvoir de la littérature » avait réellement lieu d'être, ce qui est loin d'être le cas pour la majorité des textes.

En effet, trop de troisièmes parties ont eu pour titre « a commentary on writing », alors que l'intention métalittéraire était loin d'être prouvée dans la plupart des exposés annonçant ce type de lectures. De plus, ces titres sont souvent le propre des plans à l'emporte-pièce tels que « Nature / Social freedom / The metatextual dimension », où les trois parties fonctionnent comme autant de sous-développements indépendants et non comme une démonstration tenue par un fil directeur. On ne recommandera pas davantage des intitulés aussi imprécis que « The depiction of a typical character » ou « A strong moral point of view », qui dénotent souvent une incapacité à nommer les phénomènes observés. Il est aussi arrivé, rarement mais toujours de façon rédhibitoire, que les annonces de plan manquent de clarté. Rappelons à cet égard que le jury ne doit pas avoir à deviner le plan au fil de l'exposé.

A contrario, un plan viable se caractérise par son souci de cohérence, les différentes parties n'étant pas seulement des coups de projecteur sur tel ou tel aspect du texte mais bien des étapes nécessaires à la mise en œuvre d'une démonstration suivie. En voici un exemple, au sujet du poème « Journey into the Interior » de Theodor Roethke (1961) :

1. Landscape as metaphor of the contradictions and heterogeneity of the self
2. How the absence of a finishing point conveys an impossibility to escape
3. How the apparent lack of progression is compensated by an exploration of the self through the musicality of the poem

Une telle démarche permettait d'articuler itinéraire géographique et exploration de soi en prêtant une attention constante au dispositif phonétique du poème.

Avant d'entrer dans le corps de l'analyse, rappelons que la gestion du temps est un aspect essentiel de la prestation. De trop nombreux exposés ont péché par volonté d'exhaustivité dans les deux premières parties, souvent plus descriptives, ne laissant que des miettes pour ce qui doit être le couronnement de la démonstration : la lecture unifiée qui émerge en troisième partie, en conséquence des deux précédentes. Un commentaire qui n'a pas dépassé la première partie au bout de dix minutes se condamne à bâcler son discours là où il devrait emporter l'adhésion.

Cette mauvaise gestion du temps est souvent due à des premières parties répétitives qui accumulent les relevés non thématiques au lieu de procéder à des repérages pertinents et ciblés. Il est nécessaire d'affirmer le fil directeur de ce temps de l'exposé et de se fonder sur des analyses de détail, non sur des impressions. Les meilleurs exemples de première partie réussie ont su tenir leur démonstration à l'aide d'une structure claire qui évitait de créer un effet de saupoudrage ou de linéarité (souvent révélée par l'emploi trop fréquent de « Then » en début de phrase). On peut aussi s'attendre à des efforts de contextualisation historique, voire philosophique dans la première partie (il est ainsi difficile de livrer des analyses probantes sur *The Scarlet Letter* si à aucun moment on n'évoque le puritanisme), et ce, avec discernement : évoquer deux points aussi éloignés que l'arrivée des premiers colons en terre américaine et la « destinée manifeste » dans le même souffle, au sujet d'un texte du 18^e siècle

(donc très postérieur au premier et antérieur au second), suggère plutôt une confusion chronologique que de vastes connaissances.

Les défauts constatés dans la deuxième partie de plusieurs exposés tenaient surtout aux références convoquées. C'est souvent à ce stade qu'interviennent des connaissances acquises pendant les années de préparation, et elles doivent être employées à bon escient. Attention, donc, à ne pas juxtaposer des éléments aussi disparates que la théâtralité et le pittoresque, par exemple, et à ne pas dérouler une liste de notions qui verrait se succéder le romantisme, le postmodernisme et l'hétérotopie. Il faut tout autant se garder de transplanter des notions hors contexte : l'expression « the machine in the garden » s'applique chez Leo Marx à une réalité nord-américaine au 19^e siècle, et si l'on y pense au sujet d'un texte situé au Nigéria vers 1960, il conviendra de prendre toutes les précautions d'usage avant d'en parler. Le meilleur conseil que l'on puisse donner à cette étape est de mettre en tension certains aspects du texte afin d'ouvrir un débat, à l'exemple des questionnements suivants : *Vanity Fair* (Thackeray), œuvre principalement didactique ou divertissante ? La composition des strophes de Byron, traditionnelle ou moderne ? Repérer les tensions de l'extrait est l'une des meilleures choses que l'on puisse faire, tels ces commentaires qui ont démontré que le rythme épique d'un poème d'Auden était subverti par l'usage d'un lexique du quotidien, ou qu'une rhétorique grandiloquente s'appliquait à des éléments triviaux, voire orduriers, dans un poème de Swift qui pouvait être qualifié de burlesque.

Lors de la troisième partie, il est donc arrivé trop souvent que soient plaqués des développements abstraits sur « le pouvoir de l'écriture » sans aucun élément de démonstration. Rares sont les textes qui procèdent à une « mise en abyme de l'acte d'écriture », plus rares encore ceux qui inaugurent « un nouvel âge pour l'écriture ». Tout élément d'ordre métalittéraire doit être amené avec discernement, et limité aux cas où le discours est au cœur des enjeux du passage. Citons par exemple le portrait de Cléopâtre par Enobarbus dans la pièce de Shakespeare, ou ce passage de 1984 où le registre utilisé par Julia témoigne d'une reprise en main du discours par laquelle se réarticulent la langue et la sensualité. Il n'est d'ailleurs pas anodin que dans ces deux cas, la prestation ait convaincu le jury non pas grâce à un discours théorique et désincarné, mais bien parce qu'elle dénotait une sensibilité à la matière même de la langue (rythmes, sonorités, glissements de registre).

À quelque moment que ce soit, le passage ne doit pas être abordé comme une simple illustration de choses vues en cours, mais comme l'occasion de confronter le savoir théorique à la réalité du texte. Réciter des notions apprises par cœur au sujet de tel auteur, c'est s'exposer au risque du contresens : tout texte de Radcliffe ne doit pas forcément donner lieu à des développements sur le sublime, la distinction entre « fancy » et « imagination » ou l'idée d'un passé glorieux entrevu dans les ruines. Une autre clef est de percevoir l'extrait, non comme un monolithe, mais comme un ensemble dynamique avec ses évolutions, ses changements de ton. Lorsqu'une scène où les positions rhétoriques se déplacent est évoquée comme si c'était un tableau, l'exposé en manque la dynamique et donc la logique même.

Le jury appelle encore à une rigueur accrue dans le domaine lexical, notamment pour l'histoire des idées et les grands courants esthétiques. Alors que plusieurs commentaires attestaient une solide connaissance des formes et des genres littéraires (ainsi le jury a-t-il pu apprécier que soient connus l'épyllion ou le slapstick), il est trop souvent arrivé que soient déployés des

termes-parapluie tels que « modernity », « humanism » ou « religion », comme si leur emploi ne nécessitait pas d'être clarifié au regard du contexte, comme si la question religieuse se présentait d'un seul tenant dans le monde anglophone. Sans entrer dans le détail des confessions particulières, ce qui serait impossible dans la période de préparation, on peut s'attendre à ce que soit connue la différence entre « Christianity », « Catholicism » et « Protestantism ». Il est rare que des auteurs s'en prennent à la religion dans son ensemble, comme plusieurs exposés ont pu en donner l'impression, à plus forte raison chez des auteurs du XVIII^e siècle comme James Hogg ou Phillis Wheatley : ce qui est en jeu, ce n'est pas « la religion » en tant que superstructure, ce sont les interprétations et les usages qui en sont faits. Dans le champ esthétique, la terminologie a souvent paru mal assurée, d'où l'emploi abusif de termes comme « sublime » (dans le cas d'un jardin, ce concept appelait au moins une clarification), « carnavalesque » ou « mise en abyme » (expression trop souvent convoquée face à de simples phénomènes de cadrage), tandis que « burlesque » ou « grotesque » semblaient méconnus.

Face à un texte en prose, il peut être utile de renvoyer à la théâtralité ou à la dimension picturale, ou de s'interroger sur une possible dimension comique (manquée notamment au sujet de George Washington Cable, de Sherwood Anderson ou de Vladimir Nabokov). C'est sur les textes des XX^e et XXI^e siècles que s'est le plus souvent manifestée une tendance au placage notionnel : il faut oser s'aventurer dans le texte proprement dit, dans ce qui en fait l'originalité et la singularité, quitte à prendre des risques devant ce qui perturbe les connaissances. Ainsi des passages essentiels ont-ils été passés sous silence parce qu'ils ne cadraient pas avec une grille de lecture trop dépendante de grandes notions, ce qui revenait souvent à forcer l'extrait sur un lit de Procuste. Même constat pour les littératures postcoloniales, souvent vues sous un angle binaire, voire manichéen, qui ne leur rendait pas justice. Rappelons aussi qu'en prose, le sujet peut être tiré d'un essai, d'un récit de voyage, d'un récit autobiographique, d'un texte polémique, dès lors qu'il relève de la littérature et non du journalisme ou des sciences humaines. Il convient de l'aborder alors dans sa littéarité, avec les stratégies qu'il met en œuvre.

Dans l'analyse théâtrale, les personnages présents sur scène en position d'auditeurs sont fréquemment oubliés, alors qu'un public assistant à une représentation ne pourrait manquer de les remarquer. Une étape de visualisation est indispensable pour saisir cette dimension scénique dont un commentaire ne devrait pas faire l'économie. Quant à la rhétorique, elle peut comme chez Wole Soyinka se traduire dans des joutes verbales où il ne s'agit pas de compter les points, mais d'être sensible à la dynamique de la scène, aux ressorts dramatiques, à la circulation du sens.

On recommandera enfin de ne pas choisir la poésie si l'on n'est pas prêt à intégrer de nombreuses micro-lectures et analyses, avec des remarques formelles précises. Étudier un poème comme s'il ne servait qu'à véhiculer des idées ou des observations, c'est passer à côté de sa nature même, laquelle se révèle dans les rythmes, les réseaux phonétiques, les enjambements. Cela suppose d'acquérir un vocabulaire adéquat, de savoir distinguer « blank verse » et « free verse » (l'absence de rime n'autorise pas à elle seule à parler de « free form »), et de démontrer une sensibilité à la musique du poème tout en se méfiant des interprétations toutes faites (ce n'est parce qu'un poème contient un trochée au début de tel vers que tout n'y est que désordre et chaos). Au moment de choisir le sujet, il est conseillé de

le faire en fonction de ses forces, selon le type de lecteur que l'on est, plutôt que de miser sur une période de prédilection. Si l'on choisit la poésie ou le théâtre, ce n'est pas parce que le sujet propose un siècle que l'on pense mieux maîtriser, mais parce que l'on se sent capable de se mesurer au genre en question, d'en mobiliser les outils d'analyse.

Langue

Il ne sera pas seulement question ici de revenir sur la grammaire ou le lexique, dont la justesse et la richesse sont toujours les critères d'appréciation respectifs. Cette session a vu une profusion de S indésirables (*the children appears, its seems, we can refers, it may reminds, it will leads, it leds, he knews...*) et de confusions entre singulier et pluriel (**there's many aspects, *there's two interpretations*) : rappelons d'ailleurs que le pluriel de « point of view » est « points of view » et non « point of views », et que les termes « advice » et « information » sont indénombrables. Il faut aussi distinguer les relatifs « who » et « which », respecter les verbes irréguliers (to tell, to write, to speak...), savoir quand on utilise « have » en tant que verbe ou auxiliaire, et faire attention aux comparatifs (**worsen*) et aux quantifieurs (différences entre « few » et « a few », « little » et « a little »). L'influence de la langue française a donné lieu à de nombreux barbarismes (**inadequation, *alternance, *transparence, *expressivity, *anecdotic, *to pretext, *to denunciate*), et plusieurs confusions ont été relevées entre « discourse » et « speech », « critic » et « criticism », « sensible » et « sensitive », « surname » et « nickname », « to raise » et « to rise » ou encore « to confuse », « to confound » et « to mix up ».

Le jury souhaite aussi revenir sur des points liés à l'oralisation : il faut absolument s'entraîner, et même avoir le courage de s'enregistrer et de s'écouter, pour corriger ses défauts en matière d'articulation. Cela peut permettre d'éviter les trop fréquentes hésitations et les longs silences, les « euh » ou « er » envahissants, ou a contrario de ménager des pauses si l'on a un débit précipité. Il faut aussi combattre la tendance à l'intonation montante, qui n'est pas naturelle en fin de phrase affirmative en anglais, ou à meubler par des « yeah » et des « ya ». Un travail sur le contour mélodique de la phrase est préconisé (il suffit pour cela de s'entraîner à entendre et reproduire un énoncé), accompagné d'un entraînement à la prononciation du TH (qui n'est pas un Z) et du R (qui ne doit pas être réalisé comme un W).

Le jury souhaite aussi rappeler quelques conseils quant aux attitudes à combattre lors de la prestation. Une certaine nervosité est évidemment compréhensible en la circonstance, mais il faut veiller à ce qu'elle ne se traduise pas par une gesticulation incessante, et il faut aussi lever les yeux de son brouillon et penser à regarder les membres de la commission. Parfois, les yeux peuvent avoir tendance à se porter sur un seul des deux membres, réflexe contre lequel il est conseillé de lutter. Lors de la période d'entretien, plusieurs candidats ont paru désarçonnés, en particulier si le commentaire s'appuyait sur un cadre théorique contraignant. Le moment de discussion vise justement à envisager d'autres pistes, et il est donc déconseillé de se rabattre sur ce qui a déjà été dit pendant l'exposé. Il peut arriver que le jury souligne des contresens ponctuels, ce qui ne doit pas s'interpréter comme un signe d'échec : lorsque le jury procède ainsi, c'est pour inviter les candidates et les candidats à revenir sur leur lecture, mettre à l'épreuve leur capacité à sortir des grilles d'analyse posées lors du commentaire pour s'ouvrir à d'autres possibilités.

Exemples de prestations convaincantes

Parmi les nombreux commentaires qui ont emporté l'adhésion du jury, les deux exemples suivants nous semblent particulièrement utiles car ils reposent sur des méthodes, des problématiques et des techniques de lecture très différentes, en plus de porter sur deux types de textes aux antipodes : un poème anglais de la Renaissance et un extrait d'un roman américain affilié au postmodernisme.

Sur le poème « Ode to Himself » (également connu par son premier vers, « Come leave the loathed stage ») de Ben Jonson (1629), le candidat dégage immédiatement la forme, le ton et le propos : en six strophes de dix vers disposés en rimes plates, le poète fait ses adieux à la scène (Jonson était surtout connu en tant que dramaturge), mais loin d'être un sermon austère, le texte dénote une violence qui jette le doute sur l'abandon de toute dimension théâtrale. Le plan oppose d'abord théâtre et poésie, puis lit le poème comme une imprécation et un sermon agonistique, avant de démontrer en quoi l'expressivité du discours donne lieu à un renouveau de la théâtralité.

Dans sa première partie, le candidat souligne la strophe finale où poète et dramaturge semblent se confondre en une même voix, signe d'un trajet vers un renouveau poétique visant à redéfinir la forme de l'ode sous laquelle semble s'annoncer le texte. Avant cela, l'opposition entre théâtre et poésie se double d'un contraste entre jeunesse et vieillesse, avec la métaphore d'un feu qui n'est plus synonyme de fougue juvénile mais de réconfort auprès de l'âtre. L'adieu à la scène serait donc le fait d'un écrivain vieillissant aspirant à se retirer du monde. Pourtant, est-il démontré dans la deuxième partie, la défiance de l'auteur vis-à-vis du public s'exprime en de vigoureux accès de colère dont l'effet de surprise est renforcé par les nombreux enjambements. À mesure que l'ode se change en imprécation, le poème se charge d'images corporelles impliquant les entrailles ainsi que de références à la prostitution qui peuvent rappeler les condamnations puritaines du théâtre. La violence du discours se répercute sur le dispositif phonétique du texte, avec des allitérations passant des liquides aux occlusives. L'exposé démontre alors qu'une telle poésie est nécessairement un acte engageant le corps, à l'image du théâtre lui-même — un corps en tension, comme celle qui par le biais des enjambements oppose syntaxe et prosodie. L'acte de lecture se fait dynamique et heurté plutôt qu'harmonieux, et par cette incarnation que présuppose la lecture à voix haute d'un texte aussi impétueux, le poème récupère un élément de théâtralité. Dans un ultime paradoxe, le poète condamne les jeux d'esprit (« wit ») bien qu'il en fasse un usage abondant, ainsi lorsqu'il utilise le nom de « Broome » (c'est-à-dire Richard Brome, ancien domestique de Jonson devenu dramaturge à son tour) pour filer une métaphore violemment satirique sur les miettes et les poussières qui devraient être « balayées », mais dont se contente le public contemporain. Ainsi, l'adieu annoncé à la scène devient l'occasion de redéployer les ressources dramatiques dans un autre médium.

Après avoir mis en garde contre un recours abusif au thème du « pouvoir de l'écriture » en troisième partie, il paraîtra peut-être provocateur de citer en modèle un commentaire qui s'appuie précisément sur ce type de discours. Le jury souhaite en effet montrer à quelles conditions, avec quelles précautions méthodologiques un tel type d'analyse peut s'avérer fructueux. Il s'agissait en l'occurrence d'un extrait de *Falling Man*, roman de Don DeLillo situé à New York dans le sillage immédiat des attaques du 11 septembre, et dont la protagoniste,

Lianne, anime des ateliers d'écriture pour des patients atteints de la maladie d'Alzheimer. Le commentaire s'ancre d'emblée dans une mise en perspective de l'imaginaire américain : l'expérience traumatique du 11 septembre interroge l'idée de « mission » héritée des Puritains ainsi que toute croyance en un sens de l'Histoire. Adoptant une technique postmoderne de déconstruction des discours où se mêlent discours direct, discours indirect libre et narration, le texte remet en cause la notion d'autorité narrative. Le soupçon jeté sur le récit est amplifié par le lien tissé entre Alzheimer et les attaques terroristes, de telle sorte que la mémoire et l'imbrication de l'histoire personnelle et collective sont les principaux enjeux du passage. La problématique porte sur la réhabilitation du pouvoir thérapeutique de l'écriture par sa fragmentation même, avec une démonstration en trois temps : le récit plurivoque d'un épisode thérapeutique, la crise spirituelle et existentielle qui se joue dans le texte, et le débat qui entoure le rôle de l'écriture.

Un environnement familial, une apparence de normalité semblent d'abord former le cadre de l'extrait. Toutefois, l'expérience traumatique de la perte est aussitôt impliquée par l'urgence où se trouvent les patients, dont la parole est prise dans un dispositif associant narrateur hétérodiégétique, discours direct sans guillemets et discours indirect libre. La forme fragmentaire du récit, combinée à divers exemples d'aposiopèse et de réticence, témoigne d'une incertitude qui s'étend à l'acte même par lequel on raconte une histoire. Le monde que dépeint *Falling Man* est livré à une crise d'ordre existentiel et spirituel, voire épistémologique dans la mesure où la figure d'autorité, le docteur Apter, ne semble plus « apte » à soulager ses patients. Ceux-ci s'interrogent sur le silence de Dieu, et de proche en proche, il semble que tout l'édifice idéologique des États-Unis soit ébranlé par la mort de Dieu, de l'idée des Pères fondateurs à celle de Destinée manifeste. À mesure que la parole se libère, la perte des idéaux donne lieu à un humour beckettien né de l'absurde. Finalement, si les ruines du World Trade Center sont aussi celles d'une construction intellectuelle, quel pouvoir reste-t-il à l'écriture ? Peut-on se permettre d'y voir les germes d'un renouveau, ou n'est-elle qu'un palliatif toujours insuffisant au trauma et à l'amnésie ? L'exposé conclut à l'émergence fugace d'une forme de beauté tragique dans la réactivation de la mémoire par le discours, une beauté teintée de terreur et de pitié qui n'est pas sans lien avec la tragédie selon Aristote.

Le jury forme le vœu que ces exemples puissent inspirer nombre de personnes désireuses de réussir le concours et leur adresse ses meilleurs encouragements.