

Concours Langues étrangères (Anglais) – session 2022

Epreuve d'explication de texte littéraire hors programme

Jury : Jaine Chemmachery et Claire Hélié

47 candidat.e.s étaient admissibles cette année et 42 se sont présenté.e.s aux épreuves. La moyenne à l'épreuve d'explication de texte est de 12,88/20, ce qui témoigne de la grande qualité de la préparation à cet exercice très difficile. Cette année, le jury a constaté avec plaisir que, malgré quelques problèmes méthodologiques que le présent rapport va mentionner, l'ensemble des lectures proposés était de grande qualité, ce qui s'est traduit par un écart type de 3,3 points (contre 2,37 en 2018)). Les notes s'échelonnent de 5,3/20 à 19,7/20, le jury utilisant toute la gamme de notes. 3 candidat.e.s ont obtenu moins de 8/20 tandis que 9 candidat.e.s ont obtenu une note supérieure à 16/20. Le jury ne peut que féliciter les candidat.e.s qui ont offert de si belles prestations.candidat.e.scandidat.e.scandidat.e.scandidat.e.s

1. L'épreuve

Chaque candidat.e dispose d'une heure trente de préparation. Au moment de l'entrée en salle de préparation, l'appariteur présente deux sujets au candidat, qui dispose de quelques instants pour choisir l'un des sujets. Les sujets présentent un ensemble de différences majeures (genre, aire culturelle, période, thème...). Lors de la préparation, le ou la candidat.e n'a accès qu'au sujet choisi qui peut être annoté à sa guise. Aucun document ou appareil électronique n'est autorisé.

La prestation, qui dure au plus trente minutes, se déroule en deux temps : le commentaire composé présenté, d'une durée de vingt minutes, est suivi d'un entretien avec le jury d'environ 5 minutes. La gestion du temps est en général bonne. Le jury a toutefois dû demander à quelques candidat.e.s qui avaient dépassé le temps imparti de résumer leur propos et de conclure. Ce jury rappelle que les montres et minuteurs sont autorisés. Dans l'ensemble, tous les candidat.e.s ont adopté une attitude communicative propice à la réussite de l'exercice : volume sonore suffisant pour que le candidat soit entendu sans que le jury ait à tendre l'oreille, débit qui permet au candidat ou à la candidate de déployer un argumentaire de qualité tout en gardant son souffle et l'attention du jury, contact visuel régulier. Le jury ne peut que conseiller aux candidat.e.s de ne pas seulement acquiescer aux requêtes qui vont dans ce sens mais de vraiment adapter volume et débit.

Le jury avait sélectionné, comme les années précédentes, des textes extraits d'œuvres classiques, pour ne pas dire canoniques, mais aussi des extraits d'œuvres moins connus mais qui relevaient de jeux avec le genre (le roman policier, la pastorale...) ou de traitement de thèmes (description apocalyptique du monde) assez classiques. Ces textes offrent un large panorama de la littérature de langue anglaise : de la période élisabéthaine (Shakespeare) à l'ultra-contemporain (Bernardine Evaristo) ; de l'Angleterre (Emily Brontë) aux Etats-Unis (Anne Bradstreet), en passant par l'Inde (Salman Rushdie), la Caraïbe (Jean Rhys) ou encore le Nigéria (Chimamanda Ngozie Adichie) ; textes extraits de romans (*Joseph Andrews* de Henry Fielding), de pièces de théâtre (*Drums and Colours* de Derek Walcott), de recueils de poèmes (John Keats) ou encore de courts textes littéraires publiés dans un journal (Margaret Atwood). Les candidat.e.s ne doivent pas hésiter à fréquenter assidûment les anthologies citées en bibliographie pour se constituer un solide bagage culturel. Le jury a parfois pu

constater une stratégie d'évitement de la contextualisation des textes, qui n'est pas plus payante que l'erreur (affirmer que Atwood est une autrice britannique par exemple, ne pas savoir prononcer Jane Eyre ou Salinger). Le jury a pu apprécier le fait que les candidat.e.s se tournent autant vers les textes de fiction que les textes poétiques. Les extraits de pièce de théâtre, la littérature contemporaine et les textes postcoloniaux semblent en revanche boudés par les candidat.e.s. C'est pourtant sur ces textes-là, et non sur des textes plus canoniques ou des textes qui relèvent du bagage nécessaire à tout.e angliciste, que les prestations ont été les meilleures.

Par conséquent, l'évaluation a été fondée sur la capacité des candidat.e.s à élaborer une lecture pertinente et personnelle, puis à l'exposer clairement, dans un anglais le plus authentique possible. Cela signifie que le jury a évalué avant tout la maîtrise de l'exercice du commentaire composé, compris comme allant de l'analyse textuelle à l'élaboration d'un argumentaire cohérent et rigoureusement justifié en passant par la maîtrise des outils critiques et procédés rhétoriques inhérents à la lecture du texte littéraire.

Nous réitérons ici certaines des recommandations déjà données dans les rapports des sessions précédentes. Nous avons constaté que certaines de nos suggestions passées avaient été prises en compte dans les présentations des candidat.e.s de cette année, ce dont nous les remercions.

2. La qualité de l'analyse littéraire

Un nombre non négligeable de candidat.e.s fait montre d'une grande culture générale ; toutefois, un petit nombre n'a pas su mobiliser ses connaissances au service du texte. Si l'objet de l'épreuve n'est pas de faire étalage d'une culture superficielle, encore moins de réciter une présentation scolaire, des connaissances solides doivent quand même être utilisées, notamment dans l'introduction où le contexte de l'œuvre peut éclairer certains aspects du texte. Il est essentiel pour les candidat.e.s de montrer, dans leurs analyses, des enjeux politiques, sociaux et artistiques qui constituent l'arrière-plan du texte, ce qui leur permettra d'éviter imprécisions et contresens.

Il est recommandé aux candidat.e.s de ne pas appliquer des grilles de lecture, certes opérantes, sans avoir au préalable suffisamment analysé le texte pour montrer en quoi elles sont pertinentes, comme par exemple avoir recours au concept du trauma pour un texte sur la Première Guerre Mondiale sans que les analyses ne permettent de faire émerger naturellement la notion depuis le texte.

De manière générale, le jury récompense l'usage d'outils d'analyse variés, qui ne se limitent pas, par exemple, aux champs lexicaux, mais prennent également en compte les figures de style, la syntaxe, les sonorités, les rythmes... Il s'agit donc de prendre en compte la poétique des textes (de fiction, de théâtre, de poésie). Le jury attendra certainement, dans le cas d'un extrait de roman, une analyse de la voix narrative et de la focalisation (focalisation interne, narrateur extradiégétique...) ; dans un texte de théâtre, une attention portée aux conventions scéniques ; dans un poème, une analyse formelle des rythmes et du mètre. Dans tous les cas, la question du genre se posera (autobiographie et roman de formation pour la fiction, sonnet et villanelle pour la poésie, comédie et tragédie pour le théâtre). Il est également essentiel de se poser la question du ton lors de la préparation : ce jury aura apprécié les prestations des candidat.e.s qui ont su non seulement voir l'ironie ou l'humour d'un texte, mais aussi en démontrer les ressorts avec précision (comique de caractère, de situation...), ainsi que l'ancrage générique (comédie, satire, parodie), en particulier sur le *Don Juan* de Lord Byron. Si l'on ne peut attendre d'un.e candidat.e qu'il ou elle use avec dextérité des termes

amphibraque, de l'anapeste ou du dactyle (compétence appréciée par ailleurs), on veut croire en sa capacité à déterminer le fonctionnement d'un vers en termes de syllabes accentuées / non accentuées, notamment lorsqu'il ou elle parle de spondée qui vient bouleverser le pentamètre iambique. De même, dans un texte aussi ciselé que l'extrait de *The Narrative of the Life of Frederick Douglass* qui a été donné, l'anaphore ne peut être le seul élément saillant relevé.

Ce jury voudrait une fois de plus mettre en garde les candidat.e.s contre les lectures paraphrastiques (qui consistent à reformuler maladroitement ce que le texte dit superbement), impressionnistes (« I feel that... ») ou psychologisantes : il est possible, voire, dans certains cas, souhaitable, d'étudier la construction de l'illusion d'une profondeur psychologique chez les personnages, mais il faut garder une distance critique avec le personnage, être de papier et non une personne réelle.

3. L'exercice du commentaire composé

a. L'introduction

L'introduction est une étape cruciale de la présentation, car elle permet d'emblée au jury de juger de la qualité de la problématisation. Une présentation trop scolaire, indiquant simplement le nom de l'auteur, la date sans quelques mots de contextualisation, ainsi que le titre de l'œuvre sans mise en relation avec le texte étudié, ne donne pas une bonne impression de départ.

Une phrase d'accroche est toujours la bienvenue, dès lors qu'elle participe au travail de contextualisation de l'extrait et met sur la piste de l'angle d'attaque choisi pour l'étude du texte. Il vaut mieux s'en dispenser quand seules de grandes banalités sont émises (« Since the dawn of times, man has been on a quest for happiness »).

Résumer le texte en introduction n'est pas nécessaire et peut même rendre l'introduction trop descriptive, à la limite de la paraphrase. En revanche, commenter la structure du texte, dans l'introduction ou au cours du commentaire, est tout à fait souhaitable.

La place de l'extrait dans l'œuvre, si elle est connue, peut être présentée, dès lors que cela permet de dégager les enjeux du texte. Ce n'est en aucun cas un attendu de l'exercice.

De façon générale, chaque élément de l'introduction, dès les premières phrases de présentation du texte, doit déjà permettre de commencer à élaborer un questionnement dynamique sur les enjeux littéraires et symboliques du texte.

Rappelons que la lecture d'un passage n'est pas obligatoire. Si le candidat ou la candidate souhaite néanmoins se plier à cet exercice, mieux vaut justifier le choix du passage qui sera lu en fonction de la problématique reçue. La prononciation et l'intention doivent être irréprochables. La lecture de textes poétiques et d'extraits de pièces de théâtre a tout intérêt à faire ressortir le rythme des vers et les intentions des personnages.

b. La problématique

La problématique permet de proposer une interprétation personnelle, originale et cohérente. Egrener une série de thèmes plus ou moins reliés entre eux ne suffit pas. Il ne faut d'ailleurs pas confondre problématique et thème principal : un commentaire qui se borne à exposer ce dont traite

Le texte reste souvent trop descriptif et superficiel. La problématique permet d'étudier les enjeux littéraires et symboliques attachés aux thèmes traités ; il s'agit du repérage d'un lieu de tension permettant une lecture spécifique d'un texte. On ne le dira jamais assez : la problématisation est la condition indispensable d'une interprétation claire et pertinente du texte. Elle confère cohérence, dynamisme et hauteur de vue au commentaire. Elle doit mettre en valeur ce qu'il y a d'original dans la production de l'auteur (« is the narrator reliable ? » n'est pas une proposition satisfaisante car potentiellement applicable à tout texte narratif, sans compter que cette question risque de confier le candidat à une lecture psychologisante, voire moralisante des personnages). Elle peut être posée sous la forme d'une assertion, d'une question ou d'une série de questions liées entre elles. Dans ce dernier cas, il faut veiller à ce que la problématisation ne soit pas une annonce de plan sous forme interrogative. En effet, le jury a pu remarquer cette année que dans nombre de présentations, la problématique et le plan reprenaient exactement les mêmes termes, d'abord sous forme d'une longue question, parfois alambiquée, puis sous forme de phrases affirmatives courtes. Problématique et plan répondent à deux logiques différentes qui ne peuvent donc se répéter. Il faut donc privilégier une expression concise qui mette en avant une tension autour du texte avant une annonce de plan reposant sur des termes différents.

La forme généralement adoptée par les candidat.e.s reste la question unique, qui amène naturellement à développer une réflexion dynamique et cohérente. A cet égard, le jury souhaiterait que les candidat.e.s vérifient la grammaticalité des questions posées : une interrogative directe et une interrogative indirecte ne se forment pas de la même façon.

c. Le plan

Le plan est issu de la problématique mais il en promet le développement par étapes claires et successives. Cette exigence n'est pas seulement rhétorique : la problématique est la question principale posée par le texte, qui prête sa cohérence et son dynamisme au plan dans son ensemble.

L'annonce du plan doit être précise (il n'est pas question d'énumérer les procédés rhétoriques qui seront étudiés pour étayer l'argument principal), rapide (une phrase simple suffit), et si possible subtile (il faudrait éviter le trop scolaire « in my first part, I will analyse... »). Si les jeux de mots sont toujours plaisants, il faut s'assurer qu'ils ne cherchent pas à pallier un manque d'analyse du texte.

Il arrive qu'un texte traite successivement de plusieurs enjeux distincts. Dans ce cas, une étude poussée de la structure dans l'une des parties du plan est généralement préférable à un plan linéaire. Certaines explications, sous couvert de titres de parties qui annoncent un commentaire composé, se contentent en réalité de proposer une analyse linéaire qui ne permet pas de mettre en avant les articulations du texte.

Le plan doit en effet être dynamique. Il faut éviter les redites, et ménager avec soin les transitions partielles qui mettent en valeur la progression du raisonnement. Le cheminement va généralement du plus simple au plus complexe, mais également du plus manifeste au plus caché, et il vaut mieux ne pas attendre la fin du commentaire pour aborder un point central et évident, qui aurait gagné à être développé davantage.

d. Le développement

Il est préférable de se garder des plans binaires, fondés sur l'identification de contrastes : s'il est important de commenter les contrastes, cela ne peut constituer le cœur de l'analyse, car la littérature se joue souvent des oppositions simplistes. Les prestations fondées sur de fausses progressions, d'une première partie de paraphrase à une seconde partie centrée sur un relevé de figures de style sans effets de sens, par exemple, ne sauraient convaincre. On ne redira jamais assez à quel point fond et forme doivent fonctionner ensemble : ainsi, par exemple, une partie consacrée entièrement à la voix narrative et au point de vue sans que ceux-ci ne soient intégrés au reste de la réflexion, risque de limiter les analyses. Les prestations les plus enthousiasmantes ont su mettre au jour les tensions internes de textes complexes sans en aplanir les contradictions, ce qui est un signe de grande maturité intellectuelle.

Il est essentiel, notamment à l'oral, de hiérarchiser clairement les enjeux à traiter. Il importe de ne pas mettre sur un même plan un enjeu central et un détail, ou à l'inverse de ne pas chercher à vouloir « tout dire ». Les effets de liste à la Prévert sont à proscrire : mieux vaut choisir une citation pertinente, la commenter en profondeur, et éviter de dresser une liste d'occurrences, ce qui mène souvent à la paraphrase. Il est essentiel non seulement de justifier chaque analyse à l'aide d'une citation bien choisie mais aussi de commenter cette citation avec soin. Deux écueils doivent être évités : d'une part, citer le texte sans en analyser la facture, le travail de la langue, ou bien ne pas citer le texte du tout.

Enfin, les lignes des textes sont numérotées. Le candidat est invité à faire usage de cette numérotation (in/on line 5...) ou tout du moins à mentionner les paragraphes et strophes (in the first paragraph, in stanza 2...), quand il cite, et ce afin d'aider le jury à suivre le développement proposé, et à vérifier que les choix de bornage des citations ne trahissent pas le sens du texte. **A moins d'une indication contraire, les textes poétiques sont donnés dans leur intégralité.**

e. La conclusion

La conclusion offre une tentative nuancée de réponse au questionnement initié dans l'introduction. Les conclusions tranchées témoignent souvent d'une conception selon laquelle le texte littéraire peut être entièrement élucidé par une lecture unique. Les plus belles conclusions ne sont pas de simples résumés mais ressaissent le cheminement de manière dynamique, sous un angle légèrement différent. **Dans tous les cas, il faut éviter de reprendre exactement les mêmes termes que dans l'annonce du plan.**

A ce stade du commentaire, certains candidat.e.s succombent à la tentation de placer en conclusion ce qui n'a pu trouver sa place dans un plan mal équilibré. Mieux vaut développer ce point ou ces points au détour d'une question lors de l'entretien. De même, réserver une remarque importante pour la conclusion est souvent maladroit : si l'idée est centrale, alors il est impératif de prendre le temps de la développer dans le corps de la présentation.

Le jury a certes des attentes mais n'attend pas une interprétation univoque. Des plans très différents peuvent être produits à la lecture d'un même texte, ce qui est évidemment rassurant. Une lecture personnelle sera toujours d'un meilleur effet qu'une présentation fondée sur le ressassement des mêmes clichés, notamment sur des textes canoniques.

4. L'entretien avec le jury

Le commentaire est suivi d'un entretien libre au cours duquel le jury pose un certain nombre de questions aux candidat.e.s. Il peut s'agir de demander au candidat ou à la candidate de reformuler des arguments qui prêtent à confusion, de lui donner la chance d'analyser un passage passé sous silence, de repérer de nouveaux réseaux de sens ou des procédés stylistiques prégnants...

Cet échange avec le jury n'est pas une simple formalité. Il influe sur la note finale car il sert à dissiper les éventuels malentendus. Il est possible de gagner des points grâce à l'entretien, en se montrant ouvert.e d'esprit, en étant capable de nuancer et de préciser le propos développé dans la présentation grâce aux questions du jury, qui sont une invitation à enrichir l'interprétation. Les réponses doivent être justifiées, et s'appuyer sur des citations, mais ne doivent pas être trop longues. Un.e candidat.e qui s'accorde cinq bonnes minutes pour développer une réponse court le risque de se priver de la possibilité de répondre à d'autres questions et de compléter ainsi sa lecture. Si le jury souhaite une précision concernant la réponse donnée, il la demandera. L'entretien sert également à tester la maîtrise des concepts et des outils d'analyse utilisés, ou omis, lors du commentaire.

Le jury se veut bienveillant. L'entretien a pour but d'aider les candidat.e.s à creuser leurs explications, à voir des nuances, voire à envisager d'autres lectures. Il peut être nécessaire de pointer le doigt sur un contresens afin de laisser aux candidat.e.s l'occasion de proposer une nouvelle analyse. Le jury profite de cette occasion pour remercier les candidat.e.s avec lequel.les un véritable dialogue s'est ouvert.

5. La qualité de l'expression orale

La qualité de l'expression orale est un élément d'évaluation important de l'épreuve. La prise de parole en public requiert une voix bien posée, ainsi qu'un effort de conviction et de persuasion. Cet exercice passe par la capacité à s'affranchir des notes. Ce jury a pu remarquer que la grande majorité des candidat.e.s cherchaient à créer une véritable situation de communication en s'affranchissant tant que faire se peut de leurs notes.

Le jury valorise également la richesse et la précision du vocabulaire, tout simplement car un lexique pauvre et peu varié ne permet pas de mettre en valeur la qualité de la réflexion. Cela est particulièrement vrai du discours métacritique. Par exemple, il existe de nombreux synonymes pour le verbe « to emphasize » : highlight, point out, underline, showcase, pinpoint, insist on... Par ailleurs, mieux vaut éviter les mots « stuff », « things », et « guy ».

Le jury comprend parfaitement que les enjeux de l'exercice sont anxiogènes pour les candidat.e.s. L'un des points à travailler pour améliorer les prestations des candidat.e.s les plus angoissé.e.s, c'est le souffle, qui, bien placé, permettra d'ajuster le débit, le volume sonore, et la mise en avant des arguments les plus importants. Par exemple, il ne faut pas hésiter à ménager une pause de quelques secondes après une idée importante, afin de mettre celle-ci en valeur. De même, lors de l'entretien, on peut s'accorder un petit temps de réflexion avant de répondre : une réponse précise et concise après quelques secondes de silence vaut mieux qu'une réponse embrouillée donnée du tac au tac.

Voici quelques erreurs de langue qui ont été relevées :

- calque des structures du français, alors que, dans des structures affirmatives, il faut privilégier l'ordre canonique Sujet/verbe/complément de l'anglais.
- confusion entre les structures des interrogatives directes et indirectes
- confusion dans l'emploi des relatifs <who> et <which>.

- utilisation de la forme progressive dans le commentaire.
- erreurs de conjugaison : « she doesn't reflects », « they does not question »
- barbarismes : « examine »
- erreurs de lexique : « economical » au lieu de « economic »

Enfin, nous attirons l'attention des candidat.e.s sur l'accent. L'explication de certains candidat.e.s a souffert d'un accent français très prononcé qui posait de véritables problèmes de prononciation. Pensez notamment au respect des diphtongues et à la distinction entre sons brefs et sons longs, à la place de l'accent de mots, notamment dans le cas de termes d'analyse élémentaires (« character », « narrator », « narrative »...). Le jury recommande également aux candidat.e.s d'éviter d'utiliser une syntaxe embrouillée et embarrassée, et en particulier les longues phrases à la française qui ne se prêtent pas du tout au rythme de l'anglais oral.

6. Propositions sur un même texte :

Cette année, le jury a décidé de partager quelques notes prises sur l'explication d'un extrait de *The Awakening* de Kate Chopin. Ces notes ne reproduisent ni formellement ni fidèlement la manière dont les idées ont été présentées le jour du concours. Il s'agit simplement pour les rédactrices de ce rapport de donner à lire deux propositions entendues sur un même texte et de les commenter rapidement afin de clarifier les attentes.

Proposition 1

The text offers a realistic portrait of the social conditions in the Victorian age.¹

How does the staging of middle-class characters allow to criticize social tensions ?²

1. A trivial discussion

The text deals with a trite subject : dinner, hence the omnipresence of food. It is not an important issue.³

The discussion deals with the difference between the past when the cook was a treasure and now when she is no longer good.

We hear the complaints of middle-class people, especially men.

2. A perturbing element that shows a more complex characteristic

Mr Pontellier is arrogant. He only cares about himself. He is a typical 19th century husband.⁴ He refuses every part of the meal. Nothing is good enough for him. He is disindividualized because we

- 1 Le contexte culturel n'est pas bien identifié puisque si le texte a bien été écrit au XIXe siècle, Kate Chopin est américaine. Le terme victorien n'est donc pas le plus opportun.
- 2 Avec cette problématique, on s'attend à ce que la réflexion s'articule autour du mot « staging », la mise en scène, voire la performance, de rôles genrés. Or, le plan, du moins tel qu'il est annoncé, en reste au niveau de l'analyse des personnages, qui sont *round* ou *flat* pour reprendre les catégories établies par Forster.
- 3 Sans modalisation et mise en perspective (« This may seem a trite issue, but... »), l'affirmation relève ici du jugement personnel sans la distance critique nécessaire à l'analyse, ainsi que d'une vue très contemporanéiste sur les mœurs du siècle dernier.
- 4 Cette 3^e assertion est plus pertinente que les deux précédentes car elle montre que le personnage appartient à un type littéraire qu'il ne faut pas hésiter à décrire et à comparer à d'autres personnages du même type.

only know his name, his job, his social position.⁵ He is opposed to Edna⁶, an « angel in the house »⁷, who is submissive and discreet, passive and conciliant. She makes efforts. She is a round character. The omniscient narrator⁸ knows Edna is sad. She feels useless as can be seen in the passive forms (20-22).⁹ She is a dissatisfied and upset woman. The description is imbued with pathetic fallacy.¹⁰ Then a moment of crisis is highlighted which contrasts with everything that had preceded. The verbs of movement show that she wants to do something and not be passive anymore. One notices the semantic field of violence. The objects have a symbolical function and she does not want this false curtesy anymore. She is reduced to being a wife but she does not succeed in getting away (36-38). The character is more complex than it seems at first.

3. Flat versus complex characters : social conditions at the time.

Using the term « servants » is pejorative (9)¹¹, as if they were not individuals. The cook can't perform her duties. They all must be obedient and submissive. Society imprisons people. The servant gives the ring back to Edna (42) : it is not possible to question the institution of marriage.¹² On the contrary, Mr Pontellier considers he is vital to his employee. Quite ironically, the employer thinks he knows better than his employees.¹³ Edna highlights the discrepancy between appearance and reality¹⁴. The readers know what the characters don't. The final statement is proleptic of her life.

Conclusion : Edna is not the angle of the house. This text can be set in parallel with novels by Charles Dickens on social conditions.¹⁵

Trois questions ont été posées :

- que dire du titre et de son lien avec le texte ? (La question n'avait pas été abordée par la candidate, or il donne peut-être l'idée d'une épiphanie ratée, ou d'une moins d'une révolution qui n'advient pas dans une modalité radicale mais progressive.)

- 5 La formulation est contradictoire ici : comment peut-il être désindividualisé alors que l'on peut établir sa fiche signalétique ? On pourrait en revanche dire qu'il existe par sa fonction, son statut dans le couple (« husband ») et dans la société (son métier), mais que l'ensemble sert à empêcher toute identification du lecteur, ou du moins toute empathie.
- 6 Là, on pourrait faire le même travail sur le nom et la fiche signalétique que pour Mr Pontellier.
- 7 La référence, bien que née dans l'Angleterre victorienne, est opérante ici. Il aurait été intéressant de voir comment ce rôle imposé par une société patriarcale pèse sur Edna dans le texte qui fait tout pour s'y conformer sans y parvenir.
- 8 Très bonne remarque, toutefois, dans ce texte, c'est le point de vue qui est encore plus important – il y a une focalisation interne de Edna, ce qui se voit dès les premières lignes avec l'emploi du discours indirect libre.
- 9 Bonne mise en rapport du fond et de la forme.
- 10 Si le terme est intéressant, il aurait fallu justifier son utilisation : comment le paysage devient-il le vecteur des émotions d'Edna ?
- 11 Ici, il faut prendre en compte le contexte de rédaction de la nouvelle pour nuancer le propos.
- 12 C'est en effet un acte symbolique fort, qui montre que le statu quo marital est entretenu par toutes les classes, par les hommes comme par les femmes.
- 13 Là encore, le jugement de valeur ne se justifie pas nécessairement en contexte.
- 14 Voilà un couple notionnel qui aurait fait une excellente problématique !
- 15 La référence paraît un peu forcée ici.

- en quoi le passage est-il assez typique du genre de la nouvelle ? (sans indication préalable, le jury ne s'attendait pas à ce que les candidat.e.s reconnaissent le genre)

- comment la violence est-elle construite d'un point de vue stylistique ? (la candidate avait fait plusieurs références à la violence, mais toujours du point de vue des éléments narrés. Il s'agissait donc de changer les modalités d'analyse.)

Proposition 2

How does this prosaic scene denounce women's fate in marriage and create a form of stasis through cyclical references and a voiceless character ?

1. A prosaic scene depicting marital life

2. A denunciation of the female fate in marriage debunking the myth of the angel in the house.

3. The cyclicity and the voicelessness of Edna create a form of stasis

=> on remarque ici que la problématique et le plan sont annoncés dans des termes presque similaires. Il faudrait donc retravailler la problématique.

=> ce commentaire, ancré dans une lecture minutieuse du texte, a mené à des propositions intéressantes. Par exemple, le sens du mot « pictural », ce qui mérite d'être peint, dénonce l'importance accordée aux apparences : il n'y a rien derrière la jolie surface. La théâtralité de la scène (dialogue, décor, objets...) a aussi mené à des analyses intéressantes. De même le travail sur l'espace extérieur dans lequel évolue le mari et l'espace intérieur dans lequel est confinée Edna ont pu confirmer l'attribution de rôles genrés.

=> il y a eu toutefois quelques erreurs de contextualisation (époque géorgienne), mais surtout des erreurs liées à l'analyse du point de vue qui pouvaient mener à des contresens. Par exemple, dire qu'il y avait une focalisation interne de Mr Pontellier, laissait croire que les lectrices avaient accès aux pensées de ce personnage, déjà très présent dans l'espace verbal puisque lui seul parlait au discours direct. Or, l'espace mental qu'il nous est donné de découvrir, c'est celui d'Edna, par ailleurs réduite au silence.

=> les questions ont porté sur le titre et le genre de la nouvelle, mais aussi, puisque la candidate avait proposé une lecture symbolique des flammes dans les yeux d'Edna, sur le « scorched fish » que Mr Pontellier « would not touch ».

7. Bibliographie sélective :

ANGEL-PEREZ, Elizabeth. *Histoire de la littérature anglaise*, 4ème édition. Paris : Hachette, 2018

BENSIMON, Paul. *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris : Pléiade, 2005.

BERANGER, Jean, Yves CARLET, Daniel ROYOT et Kermit VANDERBILT. *Anthologie de la littérature américaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

BYATT, A.S., ed. *The Oxford Book of English Short Stories*. Oxford, OUP : 2009.

CASTEX, Peggy, Alain JUMEAU. *Les Grands classiques de la littérature anglaise et américaine*. Paris: Hachette Supérieur, 2007.

COBLEY, Paul. *Narrative, The New Critical Idiom*. London : Routledge, 2001.

CUDDONS, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin, 1991 (3rd ed.).

GRELLET, Françoise et M.-H. VALENTIN. *From Sydney to Sillitoe. An Introduction to English Literature*. Hachette, 1984.

GRELLET, Françoise. *"Time Present and Time Past". An Introduction to American Literature*. Hachette, 1987.

- GRELLET, Françoise. *Literature in English. Anthologie des littératures du monde anglophone*. Hachette, 2002.
- GRELLET, Françoise. *A Handbook of Literary Terms. Introduction au vocabulaire littéraire anglais*. Hachette, 2002.
- LAGAYETTE, Pierre. *Histoire de la littérature américaine*, 4ème édition. Paris : Hachette, 2018
- LAROQUE, François, Alain MORVAN et Frédéric REGARD. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- LAROQUE, François, Alain MORVAN et André TOPIA. *Anthologie de la littérature anglaise*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- LEECH, Geoffrey, and SHORT, Michael. *Style in Fiction : A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London : Longman, 1981.
- MASERATI, C., V. Thomas, A. Roux, F. Fichaux, *L'Anglais en Hypokhâgne/ Khâgne, Concours A/L, Approche méthodologique*. Paris: Ellipses, 2020.
- OATES, Joyce Carol, ed. *The Oxford Book of American Short Stories*. Oxford : OUP, 2000.
- RIGAUD, Antonia, and Françoise PALLEAU, eds. *An Introduction to Anglophone Theatre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- VERLEY, Claudine. *A Guide to the Critical Reading of Fiction in English / Lectures critiques en anglais*. Ophrys, 1998.