

## ANGLAIS

### ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

#### COMMENTAIRE COMPOSÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

**Emmanuelle Delanoë-Brun, Denis Lagae-Devoldère**

**Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures**

En 2011, 107 candidats avaient choisi l'épreuve de commentaire composé en langue anglaise, mais six d'entre eux ne se sont pas présentés à l'épreuve. La moyenne des notes attribuées à cette épreuve a atteint 9,52/20 et les notes sont allées de 01/20 à 19/20.

Le texte proposé à l'analyse était un extrait de *Jude the Obscure*, dernier roman publié de Thomas Hardy, qui parut en 1895 : un passage à haute densité dramatique, relatant la découverte par Sue et Jude de la mort de leurs trois enfants, par pendaison, dans le modeste logis occupé par Sue. Après une mise en situation rapide, qui décrit les dispositions prises par les deux adultes pour trouver à Sue un logement moins onéreux, le texte procède graduellement à la révélation de la catastrophe, perçue à travers les yeux de Jude, puis se concentre sur la réaction des deux adultes et sur leur tentative pour comprendre le geste désespéré de l'aîné des enfants, qui a manifestement tué son frère et sa sœur avant de se suicider, laissant derrière lui une note poignante de maladresse et d'abnégation tragiques : « DONE BECAUSE WE ARE TOO MERRY ». Les explicitations du docteur sollicité en désespoir de cause pour tenter de ranimer les enfants concluent le texte sur un diagnostic terrible pour la société moderne : celui de l'existence d'un « type » d'êtres à la sensibilité surexcitée par la noirceur des perspectives, et dont l'appétit de vivre serait inexistant.

Même si l'extrait se situe tard dans l'ouvrage, tous les éléments étaient présents pour une bonne compréhension des repères diégétiques. Des lectures perspicaces ont mis en évidence les liens entre les personnages : Sue et Jude, amants, mais dont le statut marital n'est pas clair (ils n'habitent visiblement pas ensemble) ; la familiarité entre les deux adultes et leur aisance dans les tâches domestiques, qui suggère fortement la paternité de Jude, d'autant que l'aîné des enfants est appelé *Little Jude* (quoique le « petit Jude » ne soit paradoxalement pas son fils) ; la situation de détresse financière du couple, qui oblige Sue à quitter un logement « trop respectable », euphémisme pudique. Les copies montrant des erreurs sur ces éléments de repérage ont été sanctionnées, car elles traduisaient une compréhension très insuffisante du matériel de départ. Par ailleurs, il était important de placer le texte dans un contexte social et littéraire bien balisé, afin d'éviter les lectures anachroniques, influencées par une perspective moralisante et/ou psychologisante de la violence enfantine. Ainsi, voir en *Little Jude* un meurtrier suicidaire aux sombres motivations morbides revenait à plaquer sur le texte une grille d'interprétation contemporaine, quand le texte s'inscrit au contraire dans une représentation mélodramatique et sociétale inscrite dans la lignée des romans de Charles Dickens, souvent cité à propos. Il s'agit donc ici d'une chronique de la misère sociale, dont l'enfant est une nouvelle fois le catalyseur mélodramatique privilégié, la victime innocente – inflexion que l'approche sentimentale rapportée aux enfants trahit clairement dans le texte, avec la présence insistante d'adjectifs chargés d'affects (on parle de *little corpses*, *little bed*) et

les *topoi* de l'abandon, de la misère, de l'abattement, typiques de l'univers mélodramatique (on rappellera ici que la mort de l'enfant – souvent du fils – est un motif récurrent et classique de la littérature mélodramatique du 19<sup>me</sup> siècle, avec celui de la mère éplorée, à une époque où la mortalité infantile demeure très élevée dans toutes les couches de la population).

À partir de là, et sans entrer dans le détail de l'explication, il importait de procéder avec précaution dans les références contextuelles qui peuvent tout à fait enrichir une lecture. Plusieurs candidats ont su situer le texte dans le contexte général de la fin de l'ère victorienne, nourrie de préoccupations malthusiennes, bouleversée par l'analyse darwinienne de l'évolution, agitée de contestations sociales, intellectuelles et morales, dont Hardy se fait l'écho. La noirceur du passage a souvent mobilisé des références à la littérature gothique, ou au roman de sensation, pétri de tourments romantiques, qui rendaient tout à fait légitimes des parallélismes avec Poe ou même Baudelaire, tandis que les considérations plus amples présentées par le médecin autorisaient des rapprochements avec D. H. Lawrence, ou avec l'élitisme sombre d'un Nietzsche. Quant au sentiment d'incompréhension et de détresse qui baigne l'intégralité du passage, rien n'interdisait qu'il conduise à une réflexion sur l'émergence du concept philosophique d'absurde, quoiqu'avec un peu plus de précautions historiques de préférence. Une précaution utile également pour s'aventurer sur le terrain d'échos freudiens, si l'on considère que l'œuvre du père de la psychanalyse est encore en gestation dans la fin du 19<sup>me</sup> siècle, quoiqu'en effet, les interrogations sur les stratifications de la conscience et ses mystères font partie de l'épistémè contemporaine.

En revanche, les rapprochements effectués avec le roman de détection, le roman noir, ou le thriller, étaient beaucoup plus périlleux, voire franchement erronés. Si, éventuellement, il était possible d'évoquer le roman de détection, naissant alors, et encore très emmêlé de sensationnalisme gothique, chercher à lire – et parfois à toute force – dans le passage la mise en scène d'une énigme criminelle relevait du contresens, tant la clarté des faits ne fait pas mystère dans le texte. Insister sur le déploiement d'un travail de détection, sur la quête d'indices, et la recherche de motivations, s'apparentait à une surinterprétation, soit finalement à une torsion de la tonalité, du fonctionnement et de la visée de l'extrait. À l'inverse, les analyses qui ont évoqué la recherche des signes par les parents, et plus généralement tout l'effondrement du système du signe qu'implique l'atroce découverte des cadavres, ont souvent donné lieu à des développements fins et nuancés. Le jury a, par ailleurs, sanctionné le parallélisme établi dans certaines copies avec le roman noir ou le thriller, genres qui n'apparaissent que beaucoup plus tard et s'affranchissent de l'inflexion mélodramatique présente dans l'extrait.

De même, et sur le plan de la technique narrative ici, les développements concernant la dimension cinématographique de la description n'ont pas été bonifiés, car ils relèvent également de l'anachronisme, si l'on considère le développement encore très sommaire de la grammaire cinématographique à la fin du 19<sup>me</sup> siècle. Parler de mouvements de caméra, de travellings, de zooms avant ou arrière, de plongée et contre plongée, même de montage, n'a véritablement de sens qu'*a posteriori*, du point de vue d'un lecteur contemporain au fait de possibilités que le cinéma était loin d'avoir même envisagées en 1895. On pouvait fort bien parler de dynamisme voire d'effet stroboscopique de la révélation, par parcellisation de l'univers décrit qui se trouve réduit à quelques éléments de décors. Il paraissait en revanche contestable d'invoquer une technique « cinématographique ».

Reste que toutes ces références, quand elles sont justifiées, ne doivent jamais écraser le texte ni tenir lieu d'analyse, mais servir de soutien ponctuel à une explication précise de son fonctionnement ou de son contexte, à une mise en perspective. Trop de copies confondent encore commentaire de texte et placage de connaissances ou avalanche de références, trahissant souvent une stratégie de refuge dans le hors-texte peu efficace. Dans le même ordre

d'idée, le jury voudrait rappeler qu'il convient de ne pas mélanger analyse de texte et élaboration d'interprétations souvent plaquées, qui tend à réduire le texte à un jeu de devinettes peu opératoire. L'analyse de texte n'est pas du tout un exercice de divination: elle s'appuie sur un travail de repérage précis de ce que dit le texte, dans quel contexte, et comment. C'est en général ce dernier aspect qui est trop négligé, celui de l'étude narrative et stylistique, de la stratégie textuelle, le moment où le candidat démontre ses lectures et convainc de leur pertinence en s'appuyant sur une explicitation précise de citations, de motifs, de constructions dramatiques. Les lectures fines et précises, quelles que soient les approches (narratologiques, stylistiques, linguistiques, génériques – et parfois dans une habile combinaison progressive), ont été particulièrement appréciées pour leur grande qualité, souvent, et leur efficacité démonstrative.

Avant de présenter un exemple de type de progression suivi, le jury souhaiterait rappeler aux candidats ce qui est attendu d'un commentaire littéraire (On songe notamment ici aux candidats dont la culture et le sérieux sont évidents, mais dont les analyses ont parfois semblé inabouties, maladroites et / ou trop rapides) :

- une introduction vigoureuse, qui dégage rapidement, sans étalage de connaissances excessives et souvent inutiles à ce stade de l'analyse, les spécificités du texte soumis à l'analyse (son intérêt, son caractère marquant), ainsi que les interrogations qu'il soulève (autrement dit, la problématique, qui doit correspondre à un véritable questionnement, non à une question plaquée de type : « how is this text a dramatic text ? », pour caricaturer), et dégager clairement un plan.
- une analyse progressive, de l'explicite vers l'implicite, appuyée sur une compréhension claire des aspects référentiels du texte, si l'on se trouve en présence d'un texte de fiction.
- une progression qui cherche un développement logique, justifié, et qui le met en valeur à chaque étape du commentaire, par le biais de micro-synthèses et de transitions destinées à mettre en lumière le pourquoi du passage d'un point, d'une analyse, au suivant.
- une analyse justifiée, qui n'affirme pas seulement sa lecture du texte, mais la démontre par l'explicitation d'exemples choisis : pas de patchwork de citations, qui finissent par éparpiller la réflexion et paraissent demander au texte de s'expliquer lui-même, par l'évidence de sa formulation, quand au contraire on demande au candidat de procéder à cette analyse.
- une attention rigoureuse portée aux stratégies narratives, discursives, stylistiques, dans la construction d'un effet sur le lecteur, d'une représentation dont la ou les visées potentielles sont à exprimer. Il faut se garder à tout prix du recours aux lectures plaquées ; de même, on s'interdira de passer le texte au laminoir de grilles d'interprétation pré-déterminées.
- une conclusion qui reprend les étapes de la lecture analytique présentée, puis cherche à élargir la perspective, à situer le passage et les interrogations soulevées dans des mouvements de pensée, d'écriture, de représentation artistique, ou dans l'œuvre de l'auteur, par exemple, si elle est connue – non pas cependant pour faire simple étalage de connaissances, mais pour chercher des cohérences et des différences, réfléchir avec le texte et l'auteur.

Par ailleurs, et parce qu'il n'est jamais inutile de rappeler quelques évidences : le jargon ne doit pas être une valeur refuge, mais très éventuellement, et de façon ponctuelle, un instrument au service d'une réflexion, un outil utile dans le cadre d'une analyse. Identifier le type de

narrateur, par exemple, en termes genettiens, permet certes une identification économique d'un positionnement narratif, mais ne constitue pas en soi une analyse. Plusieurs copies ont obtenu de très bonnes notes en ne se référant jamais à Genette. L'emploi d'une terminologie complexe ne fait pas office d'explicitation, et il convient de ne pas confondre complication et intelligence du texte, le risque étant grand de tomber dans la confusion, qui étouffe autant le texte que le correcteur. Une formulation limpide, une syntaxe claire, une progressivité de l'explication tant dans sa structure générale qu'au niveau du paragraphe, sont à privilégier, si on souhaite se faire comprendre, ce qui est un des buts premiers de l'exercice, à penser comme le dépliement d'une lecture intelligente et intelligible adressée à des correcteurs.

Enfin, et parce qu'on ne peut faire l'économie de ces remarques sur la formulation et la qualité de l'anglais, les copies dont la langue était très défailante, fort rares au demeurant, ont été fortement pénalisées. On s'attend à une maîtrise suffisante de l'anglais tant au niveau du lexique qu'à celui de la syntaxe, sans lequel la finesse de l'analyse sera entravée, sinon impossible. Une relecture attentive s'impose afin de vérifier l'orthographe et la grammaire en fin d'épreuve et gommer les maladroites où coquilles dues à la tension de l'épreuve.

Le jury rappelle qu'il n'est l'otage d'aucune école critique, d'aucun dogme théorique et qu'il accueille avec bienveillance toute approche tant que celle-ci sert et serre le texte proposé. Comme dans le rapport de l'an dernier, le jury voudrait rendre hommage aux candidats dont les commentaires solides et informés ont fait honneur à leurs auteurs en révélant des qualités d'originalité et de finesse remarquables. Sous la fermeté et la rigueur du propos perceait l'émotion d'une lecture. Ces candidats, qui ont su partager avec les correcteurs, outre le plaisir du texte, le plaisir de l'explication de texte, doivent être félicités.

Suit donc, comme dans le rapport de l'an dernier, le plan d'une des meilleures copies, à titre d'exemple, mais en aucun cas comme modèle car le plan type, pré-établi et pour tout dire magique, n'existe pas. Le jury souhaite signaler que d'autres copies ayant obtenu d'excellentes notes (19, 18 et 17) étaient très proches de l'analyse développée ici. Seules quelques variantes de présentation et d'organisation apparaissaient.

### **Copie à 19 sur 20 (longueur : 9 pages)**

L'introduction met rapidement en perspective les éléments diégétiques et « dramatiques » du texte et les situe dans le contexte spécifique du roman de Hardy (malthusianisme, darwinisme). Partant de l'idée que l'événement relaté dans le texte relève de l'horreur, le candidat propose une problématique qui s'articule autour de la notion de l'indicible, et la manière dont le texte tente de rendre cet indicible.

#### **1. « A room, or rather a closet. »**

L'analyse s'ouvre par des remarques fines sur le manque d'espace que le texte rappelle constamment. Le candidat voit dans la phrase citée en titre une précision qui peut sembler anodine mais qui, en réalité, est l'une des clés de l'économie du texte. Les citations tirées du texte sont reliées à la problématique générale de l'espace vital et de vie en lien avec le problème de la surpopulation : selon le candidat, la scène propose un exemple à une échelle microstructurelle des thèses de Malthus.

Cette thématique de l'espace réduit conduit à s'intéresser à l'ob-scène ; ce qui se passe hors de la vue. De fait, les parents arrivent trop tard, la catastrophe est accomplie, ils ne peuvent que la constater. Ce déplacement dans le temps et l'espace se retrouve dans une syntaxe où les objets, surtout ceux qui sont liés à l'acte atroce, paraissent repoussés, éloignés, mis à distance : « At the back of the door were fixed two hooks. » Le candidat y voit un possible jeu sur le prétendu

« réalisme » et l'objectivité des romans du 19<sup>me</sup> siècle, sous le regard éminemment subjectif du narrateur. L'écriture du texte manifeste un esthétisme qui va à l'encontre de la saisie « réaliste » de l'événement. Le personnage du docteur de la deuxième partie du texte subit, selon le candidat, une torsion identique : homme de science et de diagnostics, il est proche ici d'être le confesseur / consolateur.

## 2. La catastrophe dans le domestique.

Banalité de l'ouverture, relative harmonie vite gâchée par les éléments indiquant le manque d'argent et l'inquiétude, décor de l'absence de perspective, enfin surgissement de l'horreur au cœur d'une scène domestique : par le biais du cri de Sue (« a shriek »/ « consummate horror »). La phrase « all quiet in the children's room », innocente au premier abord, peut être lue comme une indication de la « paix domestique », mais rétrospectivement (ironiquement ?), elle se charge de connotations éminemment tragiques : ce n'est rien moins que le constat de la mort qui s'y cache. L'indicible ne peut fonctionner que par indirection, retours et euphémisation. Analyse des effets du pathos et du mélodrame qui fonctionnent sur la surenchère, dans la nature et le degré. Ainsi il ne s'agit pas seulement de la mort, mais de la mort d'un enfant, pas seulement d'un enfant mais de trois, enfin ces trois morts atroces le sont par un processus qui implique meurtre *et* suicide. Tension entre l'indicible (l'euphémisation) et la surenchère mélodramatique. Le candidat s'interroge sur une possible ironie terrible recherchée par l'auteur sur le motif du nombre : c'est le surnuméraire, la surpopulation qui est ici en cause, et c'est précisément sous le régime de la surenchère et du superflu (variante possible du surnombre) que fonctionne ce texte (« his presence was superfluous. The children were past saving »).

## 3. « No children were there »

L'analyse s'oriente plus spécifiquement sur la dimension esthétique, voire esthétisante, du texte. Les enfants sont vus et décrits comme des formes (« the forms of the two youngest children »), des absences, insistance sur cette formulation de la forme dans sa dimension esthétique (absence-présence, définition même de l'opération artistique et poétique) et métatextuelle (« the scene ») / réactions des parents s'opèrent d'abord par le corps (cris, larmes...): paradoxe de la somatisation comme faisant partie de la langue (du romancier) et en même temps aveu possible de ses limites. Celle-ci semble impropre à rendre compte de l'horreur. Le texte peut, dans cette perspective, se lire comme une expérience limite des possibilités de la langue. La fameuse « suicide note », qui résume en une concision presque brutale un des « dogmes » du malthusianisme rendu ici par la main (et la langue) malhabile d'un enfant, est à cet égard significative : laconique et orthographiquement erronée, elle symbolise les limites de la langue – langue fautive, défailante, impuissante à rendre la réalité des choses. Par ailleurs, le discours de Sue, mal compris par l'enfant, est la cause du désastre (« her discourse with the boy had been the main cause of the tragedy »). La langue est non seulement fautive, elle est aussi dangereuse, criminelle, elle peut entraîner la mort – paradoxe de la position de l'écrivain qui n'a que des mots à sa disposition.

La conclusion reprend synthétiquement la ligne argumentative avant d'élargir le propos sur une interrogation portée par le texte à l'endroit d'une modernité tendue entre le pragmatisme pesant de l'inflation matérialiste, très marqué dans les préoccupations pratiques du couple et l'attention aux composants du lieu et de l'espace, et la tentation d'une abstraction spiritualisante mais incertaine dans ses effets, ainsi que le signifient avec une sombre ironie les résonances christiques de la scène. C'est toute la perplexité d'un univers aux repères bousculés à laquelle s'attache Hardy, dans un passage où mélodrame, réalisme social et noirceur gothique s'emmêlent, où affects et savoirs s'avèrent aussi incapables de donner un sens à l'expérience intime tant à l'intérieur du roman que pour un lecteur bousculé sans pathos, expérience d'autant plus déstabilisante.