

ANGLAIS

ÉPREUVE COMMUNE : ORAL

EXPLICATION DE TEXTE

Élise Brault, Héroïse Lecomte, Monica Manolescu, 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 littéraire, 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 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 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 2026 :

James Agee & Walker Evans, Elizabeth Alexander, Simon Armitage, Margaret Atwood, W. H. Auden, Jane Austen, Paul Auster, Elizabeth Barrett Browning, Eavan Boland, Anne Bradstreet, Anne Brontë, Charles Brockden Brown, Robert Browning, Angela Carter, John Cheever, Kate Chopin, Jonathan Coe, J. M. Coetzee, Leonard Cohen, Joseph Conrad, Daniel Defoe, Don DeLillo, Anita Desai, John Donne, Paul Laurence Dunbar, George Eliot, T. S. Eliot, Ralph Waldo Emerson, George Etherege, Percival Everett, William Faulkner, Henry Fielding, Anne Finch, E. M. Forster, Margaret Fuller, Damon Galgut, Elizabeth Gaskell, Abdulrazak Gurnah, Thomas Hardy, Joy Harjo, Nathaniel Hawthorne, Seamus Heaney, George Herbert, Henry James, Sarah Orne Jewett, Samuel Johnson, John Keats, Jack Kerouac, Charles Kingsley, Zaffar Kunial, Philip Larkin, Doris Lessing, Jack London, Henry Wadsworth Longfellow, Audre Lorde, Robert Lowell, Louis MacNeice, Derek Mahon, Cormac McCarthy, Carson McCullers, Ian McEwan, Claude McKay, Herman Melville, Arthur Miller, Toni Morrison, Paul Muldoon, Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, Ben Okri, Eugene O'Neill, Edgar Allan Poe, Richard Powers, Ann Radcliffe, Mark Ravenhill, Jean Rhys, Adrienne Rich, Charlotte Richardson, Samuel Richardson, Arundhati Roy, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, Philip Sidney, Zadie Smith, Karen Solie, Robert Southey, Laurence Sterne, Graham Swift, Quincy Troupe, Mark Twain, Jane Urquhart, John Webster, H. G. Wells, Edith Wharton, Walt Whitman, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Virginia Woolf, Alexis Wright, Richard Wright

Statistiques

Il est agréable de constater que les statistiques de l'épreuve sont en augmentation par rapport à la session précédente, signe d'une maîtrise de l'exercice largement partagée. La moyenne de l'épreuve est cette année de 12,6 (contre 11,7 en 2025), et surtout, seules trois prestations ont reçu une note inférieure à 8 (contre 14 en 2025) tandis que le nombre de notes supérieures à 16 reste stable (12 contre 11 en 2025). Cette session a donc vu une plus grande concentration de notes entre 8 et 16, avec 87% des notes attribuées se plaçant dans cette fourchette. On ne saurait pourtant y voir une excessive mansuétude de la part du jury, puisque la médiane reste à 12 : ces chiffres reflètent donc l'excellente préparation des candidates et des candidats.

Conseils

Le jury tient donc à féliciter les préparatrices et les préparateurs, dont l'investissement auprès de leurs élèves a donné ces très bons résultats. Le sérieux de la préparation s'est encore vérifié dans le respect du temps imparti, même si la nécessité de conclure le commentaire au bout de vingt minutes a souvent entraîné des déséquilibres plus ou moins graves entre les parties du développement, comme on le verra ci-dessous. La dimension technique de l'exercice a elle aussi été très bien maîtrisée, avec une bonne pondération entre l'analyse de détail et le discours portant sur l'identité du texte dans son ensemble.

Le choix des sujets, en revanche, confirme une tendance déjà perçue les années précédentes : les sujets antérieurs au 19^{ème} siècle sont généralement boudés, et plus encore les sujets portant sur le théâtre, tous siècles confondus. En conséquence, un seul commentaire a porté sur l'œuvre de Shakespeare, chose rarissime depuis que le concours existe. Quant à la poésie, les personnes qui l'ont choisie l'ont fait en connaissance de cause, en étant préparées à se servir des outils d'analyse appropriés. Les phénomènes rythmiques ont fait l'objet de

remarques fines, et même quand les termes techniques ne sont pas de la plus grande exactitude, le jury retient l'effort qui est fait pour prêter attention à la musicalité du vers. Certains exposés ont établi des liens judicieux entre la souplesse d'une strophe qui semble couler avec naturel et l'insistance sur les fluides dans le poème, d'autres ont souligné ça et là un enjambement qui perturbait la forme fixe et dynamisait la lecture : autant de bonnes remarques dont le jury se souvient au moment d'attribuer la note.

Il faut toutefois garder à l'esprit que la lecture prosodique est rarement pertinente pour les textes en prose : si l'identification d'une cadence particulière peut éclairer la stratégie argumentative d'un texte à visée polémique (on pense aux essayistes du 19^{ème} siècle, qui ont pu imprimer à leur propos un rythme permettant de le vocaliser ou de le mémoriser aisément), c'est avec peu de profit qu'on cherchera des spondées dans des extraits de romans contemporains.

Les meilleurs commentaires avaient en commun de savoir circuler dans le texte avec aisance, et de tendre des ponts entre des strophes ou des paragraphes distants. Rappelons à ce sujet que le plan linéaire est à proscrire, même sous une forme déguisée : il ne suffit pas de donner un titre à chaque partie du texte pour avoir un plan d'analyse. Pour conclure provisoirement le registre des satisfactions, le jury a été sensible aux introductions où le passage choisi pour la lecture était justifié par la problématique adoptée (encore faut-il se souvenir de mentionner les numéros de lignes lorsqu'on ne lit pas le tout début afin que le jury n'ait pas à reparcourir l'extrait en dialogue pour retrouver ce qui est lu !).

Au même titre qu'un plan linéaire, un plan qui dissocie le fond et la forme sera sanctionné, et ce, plus strictement lorsqu'il aboutit à un empilement de remarques formelles sans fil directeur. Ainsi, une partie intitulée « Poetic games, sound and dramatization » apparaît clairement comme un fourre-tout, de même qu'une partie consacrée aux « rhetorical devices ». Cela n'interdit pas de consacrer davantage de temps aux allitérations, par exemple, dans telle ou telle partie, à condition que le discours explicite en quoi ce coup de projecteur permet de mieux comprendre l'extrait.

Des plans *a priori* intéressants ont été contrariés dans leur exécution par une gestion du temps imparfaite : souvent, une première partie longue et excessivement descriptive était suivie d'une partie plus intéressante, alors qu'une troisième partie aux intentions parfois floues était rabotée, faute de temps. À titre indicatif, on doit compter cinq minutes par grande partie pour arriver à un commentaire équilibré ; plusieurs prestations ont donné l'impression de s'enliser dans une description laborieuse qui pouvait durer huit ou neuf minutes, ce qui nuisait à la vocation progressive de l'exposé. Dans certains cas, les enjeux étaient dégagés très tardivement : ainsi le jury a-t-il dû attendre 18 minutes avant d'entendre parler de l'entrelacement de la vérité et du mensonge dans un texte de Graham Swift où cette question était centrale.

Les exposés qui restent trop longtemps à la surface du texte, dans une identification des effets certes nécessaire mais qui doit surtout demeurer synthétique, sont souvent ceux qui n'interrogent pas assez les paradoxes. À cet égard, l'historicité des formes est une question cruciale : lorsque Claude McKay dénonce l'hégémonie des structures mises en place par des populations blanches d'origine européenne dans un sonnet shakespearien dont il respecte scrupuleusement les codes et imite même la syntaxe en 1921, il convient de s'interroger à la fois sur l'usage de cette forme à l'époque moderniste et sur le choix d'un genre évoquant l'Angleterre élisabéthaine pour décrire la situation des Afro-américains après la Première guerre mondiale. Il est également utile de montrer les écarts par rapport aux formes passées : dire que Virginia Woolf est moderniste est une chose, encore faut-il montrer en quoi son écriture, telle que présentée dans l'extrait étudié, se démarque de la littérature victorienne et édouardienne.

Les deux commissions ont observé un manque d'attention aux questions de représentations de classe, notamment au sujet des écrivains britanniques : chez des auteurs comme George Eliot, Thomas Hardy, Henry James, Virginia Woolf, Jonathan Coe ou Zadie

Smith, il est conseillé de ne pas éluder cette question qui a tant agité la société britannique, de l'époque victorienne au monde actuel. Du côté américain, c'est la question ethnique qui a parfois été occultée dans des textes où elle était pourtant centrale. Quand un poème d'Audre Lorde se conclut par les vers « I am / woman / and not white », il ne faut pas attendre 16 minutes pour dire que la voix poétique est celle d'une femme noire, et dans un poème de Quincy Troupe qui s'ouvre sur la description d'une photographie de lynchage mise en relation avec l'élection de Barack Obama, il est surprenant de ne pas entendre parler de l'esclavage ou des lois Jim Crow.

Ces questions de contexte sont encore plus essentielles lorsque le sujet choisi est étiqueté « non-fiction ». Qu'il s'agisse de préfaces, de biographies, de manifestes ou de pamphlets, ces textes ont souvent un caractère argumentatif, et il importe donc de ne pas se contenter de montrer qu'on a compris le sens littéral. L'un des enjeux critiques est de mettre en lumière les stratégies rhétoriques par lesquelles une idée est exposée, les moyens déployés pour convaincre. On ne mobilisera pas forcément les mêmes outils que pour la prose narrative, mais les questions de point de vue, de focalisation, de type de discours demeurent pertinentes, à quoi doit s'ajouter une discussion de la logique mise en œuvre dans l'extrait et de la démarche employée pour entraîner l'adhésion. Sur une note plus légère, et dans la fiction comme dans le pamphlet, il est apparu que la tonalité comique était rarement mentionnée, par exemple chez des auteurs comme Mark Twain ou Jonathan Coe. On en convient, la plaisanterie perd de son sel lorsqu'elle est expliquée, mais dans le cadre d'un commentaire de texte, il n'est pas inutile de signaler qu'on a repéré l'humour, ou du moins qu'on en soupçonne l'usage.

Afin de mieux repérer l'humour, les effets d'ironie et les décalages de ton, le jury recommande de prendre un court instant au début de la préparation pour tenter de s'abstraire de la situation de concours, dans la mesure du possible, pour aborder le passage en tant que lectrices et lecteurs. Avant d'être un sujet de concours, le texte est conçu pour produire un certain effet sur son lectorat, ce qui est essentiel à l'analyse. C'est particulièrement vrai dans la prose contemporaine, qui est peu susceptible de s'inscrire dans un genre marqué par son unité de ton et qui semble parfois donner peu de matière stylistique à explorer et exploiter, mais dont les enjeux se logent dans des silences, des juxtapositions, des effets plus indirects. C'est aussi le cas dans la littérature du 18^{ème} siècle, qui joue fréquemment du mélange des tons. Le jury a bien conscience que le temps de préparation est compté, mais ce temps de recul et de redécouverte du plaisir de lecture peut s'avérer crucial pour éviter les analyses monolithiques.

À ce sujet, il faut faire preuve de rigueur dans le choix des termes critiques, et ne pas confondre le comique, l'ironie, la parodie ou la satire, ou encore le grotesque et le burlesque (voire le carnavalesque). On signalera encore que la différence entre « blank verse » et « free verse » ne semble pas toujours claire pour tout le monde (le premier observe un schéma rythmique régulier, contrairement au second), que la fiabilité de la voix narrative ne doit jamais être tenue pour acquise (on pense ici à Henry James ou Iris Murdoch), et que la notion de « play within the play » est à manier avec prudence : ce n'est pas parce qu'il y a une simple connivence avec le spectateur que la scène devient automatiquement une mise en abyme du théâtre. On notera aussi que la date de publication n'est pas nécessairement la date de composition (ainsi pour les poèmes d'Emily Dickinson, très majoritairement publiés à titre posthume) : dans le doute, il sera préférable de dire « published in » que « written in ».

Pour terminer cette série de conseils généraux, sont à éviter :

- Les références gratuites introduites par une expression du type « it made me think of »,
- Les redites, parfois envahissantes alors que le temps de l'exposé serait mieux mis à profit en se concentrant sur un exemple,

- Le parasitage du commentaire anglais par des expressions françaises telles que « voilà », « quoi d'autre » ou « je trouve plus la ligne »,
- Les détours sémantiques par lesquels on explique au jury le sens des mots rares contenus dans le texte, avec plus de bienveillance que de discernement : les sujets ayant été choisis et relus par le jury, il est peu probable que celui-ci n'en maîtrise pas le lexique !

La problématique

Pour cette partie délicate du commentaire, à en juger par la rareté des bons exemples, une série de recommandations illustrées sera sans doute plus utile qu'un discours théorique. Il est donc déconseillé :

- d'exagérer la dimension métalittéraire au point d'en faire le seul intérêt du texte (« A reflection on theatrical speeches »),
- de procéder par accumulation de thèmes (« The garden encapsulates time, love and movement through multiple points of view »),
- de considérer un seul aspect comme le filtre permettant d'expliquer le texte entier (« How the setting expresses disenchantment and stereotypes »),
- d'annoncer une réflexion qui fera doublon avec l'annonce de plan (« Between idealistic principles and the hard reality » : problématique acceptable à condition de ne pas faire une première partie sur l'idéalisme et une seconde sur la réalité),
- de livrer énoncés à rallonge où l'on ne parvient plus à distinguer un quelconque centre de gravité (« A paradoxical eulogy where stability is qualified by the inevitability of death, and which is subverted through the immortalizing power of poetry showcasing an aristocratic and feminine voice against the vision Nature by men »).

A contrario, une problématique réussie parvient à articuler les aspects formels et la réflexion de fond (et en l'occurrence, « articuler » implique de voir la solidarité des deux et non de glisser un terme rhétorique au détour d'une réflexion théorique) : au sujet du poème « The Embassy » (W. H. Auden), l'angle « How the form of the sonnet epitomizes the speaker's intentions » a permis à la candidate d'étudier les effets de cadrage, tant dans la prosodie que dans la description de la scène. La problématique peut prendre la forme d'une question sur un problème de fond, comme celle-ci au sujet d'un extrait de *The Handmaid's Tale* (Margaret Atwood) : « Can the description enable the character to resist, or is it a mere representation of a mechanical oppression? » (Attention toutefois à ne pas s'en tenir à une lecture binaire et fermée). Ont également été appréciées les problématiques qui associaient la forme littéraire et le contexte : sur un passage situé au début du roman *The Grass Is Singing* (Doris Lessing), la candidate a su montrer d'emblée que la fragmentation formelle reflétait la société sud-africaine, mais aussi que les emprunts aux codes du roman policier annonçaient une enquête sur les procédés romanesques (et notamment le collage des points de vue) sur fond de cloisonnement lié à l'apartheid. La meilleure démarche sera celle qui associera de manière cohérente le contexte (y compris par rapport à l'histoire des idées), le genre littéraire et l'intention qui se dégage. Ainsi, sur un poème de George Herbert paru en 1633, avec en toile de fond la révolution copernicienne : « How the poem subverts the codes of devotional poetry to (...) a triumphant eulogy of Man who is at the centre of divine and poetic creation ».

Le plan

Il est essentiel que le commentaire soit porté par une ligne directrice permettant de progresser en partant, soit d'une inscription apparemment claire dans un genre et des codes reconnaissables, soit d'une perplexité initiale face au texte, pour aller vers une compréhension de ses mécanismes profonds, de sa logique interne. Ce sera bien plus convaincant que les « plans à tiroirs » du type « People and relationships / Language / Time », dans lesquels rien ne semble motiver le passage d'un pan à un autre. Les troisièmes parties ont paru un peu trop systématiquement métatextuelles, le texte analysé devenant alors « une célébration de la littérature » ou « un moyen de réhabiliter la poésie ». Ce choix, qui est peut-être celui d'une certaine facilité, révélait souvent un déséquilibre du plan, ou une problématique un peu fragile. Nous espérons que les élèves préparant le concours pourront s'inspirer des exemples suivants, qui démontrent une excellente application de la méthode la plus fructueuse pour construire un commentaire.

Exemple 1 : sur *Pamela* (Samuel Richardson)

La candidate commence par montrer que la scène à étudier semble d'abord ressortir au registre de la séduction entre deux protagonistes que tout oppose, avec les avances de plus en plus insistantes de Mr B qui tente de piéger Pamela. La deuxième partie démontre que la forme épistolaire permet à l'héroïne de reprendre l'initiative (« agency ») dans l'espace de la lettre, qui lui permet d'affirmer ses propres valeurs, puis la troisième postule que l'écriture de la lettre revient à créer un espace symbolique distinct du jardin où se déroulait la scène, espace physique édénique devenu lieu du péché et où se confondent nature et artifice.

Exemple 2 : sur *White Fang* (Jack London)

La première partie du plan lit le texte comme un récit d'aventure immersif qui dépeint les luttes des hommes dans le grand Nord, dans un langage dépouillé des artifices romantiques ou transcendentalistes. La deuxième partie s'intéresse de plus près à l'intertexte biblique, qui permet de lire le passage comme une allégorie : le paysage se charge de symbolisme et apparaît dans la troisième partie comme un espace à la fois sublime et inerte, inhumain et pourtant personnifié.

Exemple 3 : sur « The Genius » (Leonard Cohen)

Sur ce poème de 1961 où la voix poétique s'adresse à un « you » énigmatique et promet de devenir à chaque strophe un type, voire un stéréotype particulier de Juif, le candidat articule sa lecture sur l'identité du destinataire. La première partie se concentre sur les *topoi* de la poésie amoureuse et notamment de l'élégie romaine, la deuxième nuance cette première interprétation en s'attardant sur le tragique et la violence, avec le motif de la désarticulation du corps figuré dans la forme du poème, ce qui conduit le candidat à supposer que le locuteur s'adresse à un dieu dont l'existence est pourtant mise en doute par la violence de l'Histoire : le poème apparaît alors comme une prière paradoxalement adressée à un dieu absent.

Exemple 4 : sur *Falling Man* (Don DeLillo)

Tiré du roman de DeLillo qui aborde les effets des attaques du 11 septembre, le passage étudié se concentre sur le personnage de Lianne, qui anime un groupe de parole et d'écriture pour des patients atteints par la maladie d'Alzheimer. L'exposé s'intéresse d'abord au caractère lacunaire de l'extrait, où l'on observe une absence d'explications et un style cinématographique laissant aux lecteurs le soin de combler les blancs du texte. La deuxième partie démontre qu'il s'agit par ce procédé de transmettre l'expérience du trauma, mais révèle aussi que les oscillations de la voix narrative laissent entrevoir par endroits les affects des personnages. Ces

oscillations sont vues dans la troisième partie comme le symptôme d'une fracture dans l'ordre du monde, l'intention du texte n'étant plus seulement de reproduire une réalité disloquée mais d'avancer vers une possible réparation collective à mesure que les voix individuelles font chorus.

Maîtrise de la langue anglaise

L'ensemble des prestations a mis en évidence un solide niveau de langue et un effort pour maintenir un débit fluide. On rappelle qu'une courte pause de temps à autre, si elle peut permettre de mettre en ordre son discours, est préférable à une prolifération de « euh », et qu'un discours affirmatif sera toujours plus convaincant qu'une accumulation de formes modalisées (« it could be », « maybe »). Si la prononciation en tant que telle n'est pas un critère décisif dans l'attribution de la note, le respect de certaines règles évitera que le jury ne s'interroge sur ce que les candidats ont voulu dire et dissipera les doutes quant aux compétences grammaticales :

- Bien distinguer phonétiquement le singulier « woman » et le pluriel « women »
- Distinguer « eighteen » et « eighty » ;
- Marquer la différence entre le i court et le i long ;
- Éviter de prononcer le TH comme un S ;
- Éviter d'ajouter un H initial à des termes commençant par une voyelle (« Europe », « unity »). Attention toutefois aux termes qui commencent par un H muet (« honour », « honest », « heir » et leurs dérivés) ;
- Connaître la prononciation du pronom « thou », que l'on trouve non seulement chez les dramaturges élisabéthains mais aussi chez Poe, Emerson ou les poètes romantiques ;
- Si l'on ne parvient pas à se défaire d'un système vocalique très francisé, faire au moins un effort sur des termes comme « doubt », « young », « blood » ou « flood », où l'emploi du son français « ou » peut donner un aspect caricatural ;
- Éviter les S intempestifs en fin de mot.

Bien que le vocabulaire technique soit généralement très au point, des glissements vers des formes francisées apparaissent fréquemment sur les termes suivants, proches mais distincts de leurs équivalents français : *anachronistic*, *disappearance*, *inadequacy*, *intimately*, *an observer*, *propensity*, *ridiculous*, *theoretical*, *unjust*... Seules les formes correctes sont mentionnées ici car il peut être contre-productif de reproduire des formes fautives. Attention aussi à ne pas ajouter systématiquement une terminaison en *-ate* à des verbes comme « to evolve », « to identify », « to reconcile » ou « to transform ». On prendra soin de distinguer les adjectifs « sensible » and « sensitive », et de se souvenir que des termes comme « deception » ou « hazard » sont des faux amis notoires.

Sur le plan grammatical, certaines des erreurs les plus fréquentes concernent l'ordre des mots dans l'expression « The first two lines » et le bon emploi du pluriel dans la tournure « one of the » (où, logiquement, le nom qui suit doit être au pluriel et le verbe au singulier : « one of the problems is... »), ainsi que dans le groupe nominal « point of view » (« points of view » et non tout à la fin).

Entretien avec le jury

L'entretien qui suit le commentaire peut prendre différentes tournures, mais il est fréquent que le jury commence par attirer l'attention sur un point particulier du texte, ce qui ne doit pas être interprété comme une manière de souligner une lacune de l'exposé. Le jury est

bien conscient que tous les aspects du sujet ne sauraient être couverts en vingt minutes ni même forcément perçus en une heure et demie de préparation, et que l'exigence de produire une lecture cohérente, en accord avec les conseils donnés plus hauts pour la problématique et le plan, demande parfois de sacrifier certaines analyses qui pourront être laissées en réserve pour l'entretien. C'est d'ailleurs un conseil qui peut s'avérer utile pour la préparation : si une observation ne trouve pas sa place dans le plan retenu, il vaut mieux la « garder sous le coude » pour plus tard si les questions du jury s'y prêtent que de l'insérer dans le commentaire sans lien avec ce qui suit ou précède. D'autres questions visent à élargir la discussion, et à cet exercice, plusieurs prestations ont donné lieu à de vrais débats à partir du sujet. Dans ces moments-là, le jury a éprouvé un vrai plaisir de l'échange intellectuel qui a semblé partagé par les candidats malgré le caractère intimidant de l'épreuve. Dans tous les cas, la discussion se fait dans un esprit bienveillant, et elle est beaucoup plus susceptible de faire monter la note que de l'abaisser.

Modèles de commentaires

Les exposés retenus pour cette section ne sont pas exactement ceux qui ont obtenu les toutes meilleures de la session, mais ceux dont les qualités méthodologiques sont les plus à même de servir de modèles à de futurs candidats.

Exemple 1 : sur un extrait de *The Romance of the Forest* (Ann Radcliffe)

L'extrait, tiré du chapitre 4, se déroule après que Pierre de la Motte et Adeline ont trouvé refuge dans une abbaye en ruines dont ils se mettent à explorer les passages souterrains. Dans son amorce, le candidat rappelle le point de départ de la réflexion de Burke, puis de Kant sur le sublime : la propension de l'esprit humain à associer le plaisir et la douleur. Le cadre gothique décrit dans le roman de Radcliffe met en défaut la rationalité et se charge d'un symbolisme trouble qui se fonde sur la maladie et la mort. Sur cette toile de fond, la narration suscite les délices du lecteur à partir de l'incertitude, ce qui est renforcé par l'usage de la focalisation interne. Ces observations conduisent le candidat à s'interroger, dans sa problématique, sur la façon dont le mystère et le jeu sur les limites de l'entendement procurent un mélange de plaisir et de douleur.

La première partie porte sur le suspense comme révélation différée. Le jeu du visible et de l'invisible, symbolisé par la lanterne que tient le héros, conjugue lumière physique et vision surnaturelle. Le motif de la révélation différée donne à l'extrait une forme de théâtralité (tout passe par la gestuelle) tout en se conformant aux codes de la romance, qui joue des tours et détours spatiaux et narratifs. Le candidat note toutefois que la présentation de la sensibilité est moins irréaliste et plus fouillée qu'elle ne l'était dans les tout premiers romans gothiques. Le jeu sur les attentes du lecteur se traduit dans la syntaxe par une série d'inversions et de rejets donnant au texte un caractère déceptif, et l'attention au détail est quasiment d'ordre phénoménologique.

La deuxième partie aborde comment le gothique tend à éprouver le pouvoir de la rationalité, avec une irrésolution narrative et une omniprésence du doute dont témoignent les diverses épanorthoses (exemple : « a chain of low vaults, or rather cells »). L'incertitude et le doute envahissent la description, et l'abbaye en ruines devient un espace liminal entre vie et mort. Le lieu est personnifié sous l'aspect d'un corps malade, et son apparence délétère contraste avec le contexte de transition vers la modernité industrielle qui était celui d'Ann Radcliffe. Personnages et lecteurs sont ainsi confrontés à un passé dont on ne saurait affirmer avec certitude qu'il est vraiment passé. Cette figure est celle du retour du refoulé, à contre-courant de l'esprit des Lumières qui visait à se détacher de l'ancien monde. C'est presque involontairement que La Motte se confronte en imagination à la mort et à tout ce qui sape la

rationalité. Au fil du passage, le héros semble perdre son flegme, prélude à une possible descente dans la folie.

La troisième partie explore les paradoxes de la posture narrative. La narration semble remplir une fonction scopique délimitant les objets, cartographiant le réel, sans les commentaires envahissants que l'on pouvait trouver sous la plume de Fielding, par exemple, à tel point qu'on est presque davantage dans la peinture que dans la narration. Pourtant, un examen approfondi révèle les traces ou les vestiges d'une posture moraliste, que ce soit à travers le présent gnomique (« That thrilling curiosity, which objects of terror often excite in the human mind ») où les commentaires suggérés par l'emploi de certains adjectifs (« an irrepressible desire of knowing »). Le symbolisme de la porte close suggère les dangers inhérents au désir de connaissance, par lequel l'homme, renonçant au besoin de sécurité, fait face à son obscurité intérieure et peut assister au dévoilement d'un contenu inconscient. La conclusion du commentaire fait la synthèse entre la romance, le roman d'aventures et le gothique.

Exemple 2 : sur un extrait de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (Edgar Allan Poe)

Le deuxième exemple porte lui aussi sur un texte marqué par le gothique, mais alors que le premier exposé adoptait un angle philosophique, le second s'appuyait davantage sur l'histoire de l'art avec un plan parfaitement construit. Dans le passage commenté, le narrateur décrit un épisode en haute mer où surgit un navire chargé de corps en décomposition dont se nourrit une mouette. Dans son introduction, la candidate rappelle la distinction entre roman d'horreur et roman de terreur et annonce une réflexion sur le macabre vu sous un angle à la fois théâtral et pictural.

La première partie détaille le passage de la désillusion à l'horreur, des espoirs déçus à un spectacle morbide. La candidate commence par montrer que le passage met en scène une expérience extrême vue de l'intérieur à travers une narration à la première personne qui se fait de plus en plus lacunaire et fragmentée. Les allitérations en B et en P, la contamination du récit par des tirets perçus comme autant de silences, une organisation du discours qui tend vers l'hypotaxe sont autant de marques d'une défaite de l'intellect, si bien que le narrateur renonce à utiliser son entendement pour comprendre la scène et recourt à des notations sensorielles. La dernière sous-partie de ce premier temps voit la candidate faire un excellent usage de l'évocation des sens, non par un relevé stérile mais en montrant que chaque sens est associé à une figure de style pour aboutir à une véritable *métanoïa* lorsque l'odorat est évoqué. L'épreuve traversée par le narrateur semble avoir affaibli son intellect, ce qui laisse le champ libre à une narration immersive au fil de laquelle le lecteur fait l'expérience d'un enfermement dans une scène macabre.

Cette notion de scène conduit la candidate à aborder la dimension du spéculaire et du spectaculaire dans sa deuxième partie. D'abord, la théâtralité du texte est mise en relief avec une scénographie minutieusement contrôlée dans laquelle les marins morts sont décrits comme s'ils n'étaient que des acteurs sur une scène. La suite de cette partie examine de plus près la temporalité de la scène, avec un ralentissement du rythme et même une suspension du récit avant la révélation finale. Cette analyse amène la candidate à adopter un nouvel angle de lecture : de la théâtralité, on passe au domaine pictural à mesure que les mouvements se font rares, avec à ce sujet une remarquable inversion puisque les vivants sont pétrifiés et les seuls mouvements, d'ailleurs ralentis, sont attribués aux défunts.

La candidate précise dans sa troisième partie quel genre de tableau la scène évoque : une vanité saturée de références bibliques et mythologiques. Le début de cette démonstration cite les visions cauchemardesques de Goya, où l'insistance sur la putréfaction déclenche à la fois fascination et réflexion sur la mort à mesure que le lecteur-spectateur s'identifie au corps décomposé. Ensuite, le commentaire s'attarde sur le symbolisme de la mouette qui semble observer le spectateur (narrateur ou lecteur) : le regardant devient regardé, ce qui est la figure

même de l'inquiétante étrangeté, mais la mouette peut aussi être vue en lien avec Prométhée (comme l'aigle, elle se repaît du foie de sa victime) et comme une subversion de la colombe dans l'épisode biblique de l'arche de Noé. Elle sert ainsi un discours sur la vanité des entreprises humaines et le triomphe du monstrueux.

L'entretien, mené avec brio, permet à la candidate d'approfondir sa lecture en approfondissant la question du gothique et du trauma, en détaillant l'usage des temps et en lisant dans l'extrait une critique du transcendantalisme et des idéologies conquérantes déjà perceptibles dans l'Amérique d'Edgar Allan Poe.

Le jury espère que ces exemples seront profitables aux candidates et aux candidats, à qui il adresse ses plus chaleureux encouragements pour la session 2027.