

ANGLAIS

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

COMMENTAIRE COMPOSÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Emmanuelle Delanoë-Brun, Anne-Marie Miller-Blaise

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

L'extrait proposé cette année pour l'épreuve optionnaire de commentaire en anglais, contrairement à celui qui fut donné l'année dernière, ne présentait pas de difficulté particulière de compréhension. Tiré d'une nouvelle de Katherine Mansfield, il donnait à lire une prose écrite dans une langue tout à fait accessible et ne posait, *a priori*, pas de problème dans ses repérages référentiels. Le passage constitue la première section de « The Daughters of the Late Colonel », titre qui explicite d'emblée pour le lecteur cette situation initiale (la mort du père) que le texte lui-même, suivant pudiquement le point de vue de ses deux filles, semble censurer ou peine à dire. Il n'y a donc jamais, contrairement à ce que certains candidats ont parfois tenté de démontrer assez maladroitement, de jeu de devinette avec le lecteur sur les éléments « d'exposition ». Les réticences et silences qui ponctuent le texte dès la première ligne (« The week after » – c'est-à-dire, bien sûr, après la mort du colonel) n'ont pas pour but d'occulter quelque mystérieuse information mais sont les témoins « positifs » d'une poétique bien particulière et agissent comme des signifiants. Le creux ne se donne pas comme un vide référentiel à combler mais comme la traduction de l'indicible et la sensation de ce qui ne peut se formuler autrement ou alors, peut-être, comme le signe d'un vrai défaut existentiel. L'écriture subtile de Katherine Mansfield est un art de la litote où chaque signe – mot, point de ponctuation, soupir – aussi ténu soit-il, est l'indice subliminal d'une vérité qui frôle l'imperceptible. C'est donc avec une finesse égale à celle de l'auteur qu'il s'agissait d'examiner son texte. Katherine Mansfield, toujours à la recherche du mot juste et dont les modèles sont Tchekov et Flaubert, tient en suspicion la tentation d'en faire ou d'en dire trop. « I'm a powerful stikler for form », expliquait-elle dans son journal, « I hate the sort of licence that English people give themselves...to spread over and flop and roll about. I feel as fastidious as though I wrote with acid ». On comprend son goût pour la forme brève, dont il était judicieux de faire cas ici (le double titre, au bas de l'extrait, signalait très clairement le genre de la nouvelle). L'écriture « minuscule » de Mansfield, se tient, de plus, « trembling on the brink of poetry ». Ni tout à fait de la prose, ni tout à fait de la poésie, mais « a kind of *special prose* » qui évite les écueils d'une littérature bavarde ou didactique : « No novels, no problem stories, nothing that is not simple, open ».

Certains candidats se sont trouvés démunis face à la virtuose modestie de cette écriture mansfieldienne, que l'on peut prendre à tort pour de la banalité. L'absence d'accroches spectaculaires a trop souvent conduit à des commentaires purement descriptifs ou psychologisants. Les candidats ont été pris au piège de la technique de Mansfield, si affûtée, mais aussi si délicate qu'elle suppose une grande acuité à la lecture. Et il est vrai que l'écrivain s'ingénie à se rendre comme transparente, témoin discret qui accompagne silencieusement les personnages et les choses qu'elle met en scène. Elle croyait à la fois à la nécessaire maîtrise par l'auteur de tous ses outils d'écriture et à son identification avec son objet, ou plutôt, que cette identification suppose une certaine technicité : « I believe in

technique, I do just because I don't see how art is going to make that divine *spring* into the bounding outline of things if it hasn't passed through the process of trying to *become* these things before re-creating them » (lettre du 11 octobre 1917). Les résultats de l'épreuve sont, sans doute, le reflet de cette caractéristique du texte de Mansfield, où la transparence de la langue et des actions, transparence en réalité fabriquée, se dissimule en tant qu'effet et procédé. 49 copies sur les 108 rendues, soit moins de la moitié, ont obtenu plus de 10 : la proportion de notes au-dessus de la moyenne a reculé de 7% par rapport à l'année dernière. Pourtant, la moyenne générale (9,61) se tient tout juste sous ce seuil. Les résultats se sont davantage tassés autour d'une fourchette qui va de 7 à 9 (plus d'un quart des notes). La très forte proportion de notes comprises entre 5 et 9 s'explique par des plans très peu dynamiques, où les candidats se sont trop souvent contentés de faire le constat de la thématique de la mort, puis de suivre tantôt l'un de deux personnages féminins, tantôt l'autre, selon le mode peu convaincant des « différences et similitudes entre les deux sœurs ». En réalité, un portrait contrasté de Josephine et Constantia ne méritait d'être développé qu'en l'intégrant à une analyse du couple de sœurs comme principe comique. Une dizaine de copies, soit très incomplètes, soit présentant de gros contresens de lecture ou une capacité quasiment inexistante à l'analyse, a obtenu entre 1 et 4. Une autre catégorie de copies, dont la note se situe entre 11 et 13, correspond à des commentaires où les enjeux du texte ont été bien repérés mais où le plan reste encore un peu statique, la langue trop purement informative, les analyses insuffisamment ambitieuses. Le jury a été, cependant, très heureux, de lire une fois de plus quasiment un quart de bonnes, très bonnes, et parfois excellentes, copies qui se sont vues attribuer une note supérieure ou égale à 14. Il en félicite chaleureusement les auteurs. Dans ces copies, ont été valorisées la grande sensibilité littéraire des candidats, qui, forts d'une lecture attentive et pointue du texte, ont su y identifier la « technique » mansfieldienne et la problématiser pour construire un plan à la fois pertinent et dialectique ; la solidité de l'argumentation et la capacité à la micro-analyse ; la capacité à saisir l'intelligence du texte, à prendre en compte de ses spécificités, à résister à la tentation de le recouvrir de références inadaptées ; l'élégance de la langue.

Le jury profite de cette occasion pour rappeler qu'il s'agit d'une épreuve littéraire : cela suppose non seulement de traiter le passage proposé comme un objet littéraire mais aussi de le faire dans une langue soignée. Le jury n'exige pas des candidats une maîtrise absolument parfaite d'une langue dont ils font encore l'apprentissage. Il s'attend, en revanche, à ce qu'en soient connues toutes les principales structures grammaticales, bien sûr, mais aussi à ce que l'intérêt porté à l'écriture se double d'une recherche linguistique qui dépasse la production d'un simple anglais de « communication ». Cet effort pour écrire dans une langue un tant soit peu recherchée, lorsque l'anglais n'était pas franchement fautif, a trop peu souvent été constaté.

L'un des points les plus discriminants, sans doute, dans l'évaluation des copies, a été la faculté des candidats à déceler et à rendre compte de la grande liberté de ton que s'accorde Mansfield dans ce texte, oscillant entre comique et pathétique (encore faut-il définir avec rigueur de telles notions lorsqu'elles sont convoquées). Se tenant loin des clichés sociaux et littéraires, travaillant plutôt à interroger et « dramatiser » les conventions, Mansfield cherche à saisir le moment dans sa complexité. Le regard empathique qu'elle pose sur ses personnages en souffrance n'exclut ainsi pas l'humour. Bien au contraire, c'est peut-être là l'élément le plus immédiatement frappant de ce texte sur la mort ou, plus exactement, comme le remarquait à juste titre l'un des candidats dans son analyse, un texte sur les réactions ambivalentes et ambiguës que peut générer la mort. L'espace intime cerné par la nouvelle ne peut traiter directement de la catastrophe : cette forme nous donne plutôt à voir les ondulations intérieures qui sont produites par effet de ricochet. Et ces « ondulations » prennent, entre autres, la forme du tremblement du rire, surgissement dont il faut absolument

faire état quand il arrive, malgré le « sérieux » de l'épreuve à laquelle sont confrontées les deux sœurs.

Il s'est avéré tout à fait inutile, et même contre-productif, en revanche, de faire peser sur le texte une myriade de références, par souci de faire la démonstration de sa culture. Celles-ci avaient généralement pour effet de détourner des spécificités littéraires de l'extrait et de laisser le jury avec une décevante impression de « plaquage ». Il peut être judicieux d'évoquer Beckett et le théâtre de l'absurde, même si la référence est anachronique. Mais alors que ce soit dans le but de faire mieux sentir le jeu de Mansfield sur l'étrangeté de situations et de conversations qui ne sont pas à proprement théâtrales ici. On peut choisir de rappeler quelque scène de conversation austrienne afin de montrer en quoi Mansfield se distingue autant qu'elle s'inspire des modèles qui lui sont légués par le roman du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. Mais il faut veiller à ne pas tomber dans le travers d'un fastidieux travail d'analogie qui occulte la modernité et surtout la légèreté revendiquées d'un écrivain qui cherchait à se détourner de l'héritage victorien. Pourquoi ne pas invoquer *Alice au pays des merveilles* à l'occasion de l'analyse du *non sequitur* qui apparaît dans la conversation des deux femmes sur la souris, à condition de rappeler dans le même temps que Mansfield ne partage en rien l'esthétique du merveilleux de Lewis Carroll ? Il convient, dans ce cas, de ne pas instrumentaliser la référence pour défendre ce contresens qui consistait à dire que le passage tout entier n'était qu'un rêve. Lire « *The Daughters of the Late Colonel* » à la lumière du mythe de la caverne, quand bien même Katherine Mansfield traite d'une certaine façon de la question des apparences, relève plus franchement du contresens : Mansfield méprisait la fable, souhaitait que la littérature s'en affranchisse. Sans doute eût-il été plus judicieux de faire comme quelques rares candidats, et rappeler que Mansfield appartenait à la génération des modernistes et que cela éclaire ses propres choix esthétiques. Non qu'elle tienne un discours politique sur le monde détruit et déchu de l'après Première Guerre mondiale, mais elle s'attache à évoquer une vie où se fait sans cesse l'expérience de la rupture et de la discontinuité et recherche une forme qui puisse l'exprimer. « *The more I read* », écrivait Mansfield en 1919, « *the more I feel that all these novels will not do [...]. I can't image how after the war these men can pick up the old threads as though it had never been* ». Il n'était évidemment pas attendu des candidats qu'ils soient en mesure de citer la correspondance ou le journal intime de l'auteur, mais on pouvait espérer qu'ils aient suffisamment de repères sur les grands jalons de l'histoire littéraire, combinés à une assez grande sensibilité, pour arriver, comme l'un d'entre eux, à cette idée si fine et si juste d'une narration moderniste indirecte fondée sur l'oblicité des signes.

Il n'y avait pas un « bon » plan, mais quantité de cheminements possibles, à partir du moment où ils menaient de façon progressive à travers différentes strates de lecture et où ils dévoilaient les moyens des effets produits par la poétique de Mansfield. On pouvait, par exemple, en partant de cette idée de rupture ou de discontinuité, mettre d'abord en lumière toute une série de disjonctions occasionnées par la mort du père : disjonction entre la convention ou le rituel et les sentiments profonds, indécision au cœur même de ces sentiments, rupture de continuité entre le corps et l'esprit, écart entre la pensée ou l'intention et la parole effectivement proférée, entre la personne incarnée et sa voix (l. 42, « *'Have you got enough stamps ?' came from Constantia* »), irruption de l'exclamation – dont on ne sait pas toujours si elle relève du discours indirect libre ou direct libre – au sein de la narration à la troisième personne. Il ne s'agissait pas ici de recenser sous forme de catalogue les éléments macabres du texte – le noir de la chambre, le noir des vêtements, et le faire-part de décès... –, mais plutôt d'analyser les chemins qu'emprunte Mansfield pour nous faire sentir ce qu'un candidat a très justement appelé « *the crippling presence of death* ». Si Constantia ressemble à un gisant enveloppé dans un linceul, ou Josephine se recroqueville, tout osseuse, en une position régressive, ce n'est peut-être pas tant parce que leur père a disparu que parce que sa

présence paralysante se fait sentir encore au-delà de la mort, que les règles et interdits qu'il n'a eu de cesse d'imposer à ses filles de son vivant continuent d'asphyxier ces deux vieilles filles, dont le meilleur portrait devient la pauvre petite souris. Les analyses des candidats sur le recours constant aux auxiliaires de mode expressif de l'obligation dans le passage étaient à ce titre fort à propos. Les conventions sociales que les deux femmes s'appliquent à reproduire, sans bien pouvoir en formuler le sens maintenant que le gardien du temple n'est plus de ce monde, ne font plus tout à fait sens. Lorsque Josephine s'interroge sur sa faculté à pleurer vingt-trois fois, et pourquoi pas plus, sur commande, ce n'est pas tant son hypocrisie qui trouve à s'illustrer ici que la méconnaissance qu'elle a de ses propres sentiments, son incapacité à accéder à sa propre conscience, ce spasme vacillant de liberté qui ne trouve pas à s'exprimer pleinement.

Le rire, sur lequel on pouvait se pencher plus précisément dans un deuxième temps, et qui secoue le texte comme il secoue Joséphine (« The giggle mounted, mounted », l. 17), mais qu'elle réprime aussitôt dans un geste de sévérité, lui-même assez comique et pas tout à fait crédible (« she fought it down ; she frowned fiercely at the dark and said « Remember » terribly sternly », l. 18-19), devient alors la modalité par laquelle Mansfield et ses personnages conjurent ce pouvoir oppressant qu'ont les morts et les traditions sur les vivants. On pouvait exploiter ici tous les jeux de doubles, de répétitions, d'onomastique, de chassé-croisé, les écarts de logique qui animent le texte. Le rire sourd de Josephine, auquel fait écho le spasme d'émotion de Constantia comme le sourire du lecteur, sont les plus sûrs moyens de faire apparaître l'absurdité de l'autorité des anciens, l'incapacité qu'ont leurs règles de donner tout à fait sens à la vie ou de combler ce vide existentiel qui en constitue le centre. Le chapeau, parodie de symbole psychanalytique qui renvoie au pouvoir du père et avec lequel joue délicieusement Mansfield, n'est plus porté que par une sorte de « Jack-in-the-box » dérisoire, variante comique de la bougie, emblème par excellence de la vanité de la vie.

Au-delà ou à côté de ce vide, que l'on exorcise par le rire, il y a aussi la beauté, dont Katherine Mansfield aimait à rappeler qu'elle avait partie liée avec la vie comme avec la mort : « We see death in life as we see death in a flower that is fresh unfolded. Our hymn is to the flower's beauty ». Si l'écrivain avait une crainte au sujet de sa nouvelle « The Daughter's of the Late Colonel », c'est que sa meilleure arme, le rire, y soit mal interprétée : « I hope the readers do not think I was sneering at Jug and Con [...]. I bow down at the beauty hidden in their lives ». C'est pourquoi il était judicieux, dans une dernière partie, d'explorer plus avant l'esthétique de Mansfield. Le rire ne se dégrade jamais ici en grotesque ou en mépris, pas même en satire. On passe subrepticement du tremblement nerveux ou comique au tremblé de cette beauté qui sommeille en toute chose. À l'effritement du monde et de ses repères, du père et de ses interdits, répond cette poésie oblique de l'interruption, de l'aposiopèse, des non-dits, traduite par la présence itérative des points de suspension et des tirets dans le passage. Et « Kate », la servante, seul personnage hormis le portier qui pourrait peut-être voir que Constantia et Josephine n'ont pas teint leur chemise de nuit en noir, est, comme son prénom semble l'indiquer, une sorte de double de Katherine Mansfield, ou de son narrateur, qui, par un jeu extrêmement fin sur le régime du discours et une focalisation interne à la fois plurielle et intermittente (elle adopte tantôt le point de vue de l'une puis de l'autre sœur) – et qu'il convenait d'ailleurs de distinguer du *stream of consciousness* à la façon de Virginia Woolf – est le témoin silencieux et empathique de cette beauté cachée.

Il n'était pas indispensable que les candidats connaissent l'œuvre de Mansfield, ni la place exacte de cet auteur néo-zélandais (et non américain – il vaut mieux s'abstenir dans le doute) dans la tradition littéraire anglophone pour réussir l'épreuve, mais on ne pouvait faire l'économie d'une lecture alerte. C'est elle qui permettait d'échapper à certains contresens ou de ne pas se tromper d'objet d'étude : Ceylan n'est qu'un lieu où l'on envoie des lettres (pas le cadre de l'action), le passage ne traite à aucun moment de l'état clinique de sommeil

paradoxal et n'est pas non plus le manifeste d'une suffragette. Une lecture pertinente et intelligente était à la portée des candidats, qui l'ont montré dans des copies de très belle facture. Pour finir, nous souhaiterions rendre hommage à ces commentaires de qualité, que le jury a lu avec grand plaisir, en en présentant deux brièvement. Ils illustrent la diversité et la richesse des analyses suscitées par le texte.

Le premier d'entre eux, structuré en deux parties qui ressemblent en de nombreux points au plan proposé ci-dessus, s'articule autour de la notion d'absence. Il fait ressortir que l'absence du père, qui ne peut être formulée en tant que telle, conduit à une perte de tous les repères. Les multiples ambiguïtés du passage, le manque de lucidité de ses filles, sont mis en valeur par la focalisation interne. Les deux sœurs sont vues comme les deux pendants psychologiques d'une même réalité. Prisonnières des conventions sociales, elles sont dans l'incapacité de se connaître elles-mêmes, ce qui permet à Mansfield de formuler une critique des conventions sociales. Le manque de contrôle qu'elles exercent sur leur propre vie est également palpable dans leur langue et dans la narration. Ainsi, la deuxième partie du devoir fait la démonstration d'un vide linguistique par l'analyse de la conversation interrompue, de l'insertion dans la narration d'énoncés qui relèvent davantage de la didascalie, par la perte des référents. Autant d'éléments qui signalent une véritable aporie existentielle. Par le mélange du comique et du tragique, le texte nous offre une lecture subtilement pessimiste du monde. Et l'auteur de ce devoir de conclure sur l'idée qu'au défaut existentiel répond un succès littéraire.

Dans le deuxième devoir, composé selon un plan tripartite, le candidat, adoptant une lecture plus « politique » en son sens large, s'est concentré davantage sur la notion de transgression, s'attachant d'abord aux éléments stylistiques de rupture, d'ambiguïté et d'hybridité dans le passage. Dans une deuxième partie, ce moment présent, isolé, et presque hors du temps que vivent Josephine et Constantia, devient l'occasion d'une transition décisive où sont remis en question les codes qui ont régi jusqu'alors leur existence. Le texte, enfin, par l'incohérence du propos qui y est développé, crée son propre espace, un espace fictif et irrationnel, propice à une nouvelle forme de création qui se démarque des romans d'antan.